

# La decoración de San Antonio de los Portugueses de Madrid (1660-1702)

Ismael Gutiérrez Pastor  
José Luis Arranz Otero  
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.). Vol. XI, 1999

## RESUMEN

*La decoración actual de San Antonio de los Portugueses es el resultado de un largo proceso unitario que, tras su construcción y primera decoración (1624-1633), se inició hacia 1660 con la firme voluntad de pintar íntegramente todo su interior. Las dificultades económicas interrumpieron la pintura de Francisco Rizi y Juan Carreño de Miranda (1662-1666) y se cerró este periodo con la colocación de unos sugerentes relieves en estuco en el friso sobre las hornacinas, realizados por Juan Bautista Morelli (1668). Durante el gobierno de D.<sup>a</sup> Mariana de Austria sólo se avanzó en la decoración de los altares laterales y en la creación de un Hospital para súbditos Alemanes. Fue en tiempos de Carlos II, especialmente bajo del patronato ejercido por su segunda esposa D.<sup>a</sup> María Ana de Neoburgo, cuando la iglesia alcanzó desde el punto de vista de la pintura su aspecto actual, gracias a la intervención de Lucas Jordán (1699 y 1701). Para ello fue necesario modificar la arquitectura interior del templo, deshacer los retablos, renovarlos íntegramente y unificar la decoración, que hasta 1762 no se vería alterada de nuevo con el retablo de Miguel Fernández y Francisco Gutiérrez. La lectura de los documentos del Archivo de la Hermandad del Refugio y Piedad ha permitido interpretaciones nuevas de algunos temas<sup>1</sup>.*

## SUMMARY

*The decoration of San Antonio de los Portugueses is the result of a unitary process initiated towards 1660, after his construction and first decoration (1624-1633), and whose purpose was to entirely paint its interior. Economic difficulties put an end to the pictorial works by Francisco Rizi and Juan Carreño de Miranda (1662-1666), and so this stage finished with the placing of some stucco reliefs on the frieze above the niches, realized by Juan Bautista Morelli (1668). In the reign of Doña Mariana of Austria we see little improvement, except for the decoration of the lateral altars and the creation of a Hospital for German subjects. However, in the time of King Carlos II, and especially under the patronage of his second wife, Doña María Ana of Neoburg, the church reached its present appearance as far as painting was concerned, thanks to the participation of Luca Giordano (1699 and 1701). It was then necessary to modify the inner architecture of the temple, dismantling the altarpieces and renovating them completely. The decoration, which would remain unaltered until 1762, was also properly unified. A reading of the documents at the archive of la Hermandad del Refugio y Piedad provides new interpretations of some issues.*

## 1. BREVE HISTORIA DE LA IGLESIA DE SAN ANTONIO DE LOS PORTUGUESES

San Antonio de los Portugueses, también conocida desde 1689 como San Antonio de los Alemanes, es la

iglesia erigida en Madrid en el primer tercio del siglo XVII como sede de la Hermandad de San Antonio que tenía anejo un hospital para la asistencia de los súbditos portugueses del Rey. La institución había sido promovida por el Consejo de Portugal en los primeros años

del reinado de Felipe III, a quien le fueron presentados los primeros estatutos cuando la corte residía en Valladolid en 1604; pero la fundación efectiva no tuvo lugar hasta 1607, año en el que la Corte ya había retornado a Madrid para quedar definitivamente asentada.

Tras un funcionamiento provisional en una capilla en la que se celebró la primera misa el 20 de junio de 1608 y que abrió puerta a la calle en 1610<sup>2</sup>, el 12 de junio de 1624 se aprobó la construcción de la obra trazada por el hermano de la Compañía de Jesús Pedro Sánchez (figs. 1 y 2): una pequeña, pero monumental, iglesia ovalada, adaptada perfectamente al esquinazo oblicuo de la calle Corredera Baja de San Pablo y de la Puebla. La idea de construir este edificio debía venir de lejos, porque los contratos se firmaron inmediatamente. El día 16 de julio Don Luis de Sosa, Caballero del Hábito de Cristo, miembro del Consejo de Portugal, en nombre de "la Hermandad del ospital de San Antonio de Padua de los Portugueses desta uilla de Madrid" pactó con el maestro de obras Francisco de Seseña todo lo referente a la albañilería y mampostería de la iglesia y enfermería del hospital<sup>3</sup>. Al día siguiente, 17 de julio, se hizo lo mismo con el cantero Francisco Mendizabal para todo lo referente a su oficio<sup>4</sup>. Del buen ritmo de las obras da fe la tasación de los materiales de derribo que el 25 de septiembre hicieron los maestros Juan de Arandia, por parte de la Hermandad, y Tomás de Torrejón, por parte de Seseña<sup>5</sup> y los pagos puntuales que se extienden entre 1624 y 1629, al final de los cuales se anota una memoria de gastos menores en la que consta que se pagó el 29 de agosto de 1624 cincuenta reales al "Mestre mayor das obras de ver e aprouar as traças e facer eu auto pa se leuar ao ajuntamento e 30 Rs. que se dera (sic) a sr. Regidor que con eu alarife foi botaz os cordeis pa a obra por parte da calhe..."<sup>6</sup>.

El 9 de abril de 1631 se procedió a la tasación de la obra que había realizado Francisco de Seseña, en la que intervinieron Bernardo García por parte del maestro y por parte de la Hermandad Pedro de la Peña y Cristóbal de Aguilera. Además de la escritura inicial, se tenía presente en el proceso de la tasación una segunda escritura y un pliego de reformas solicitadas por D. Luis de Sosa<sup>7</sup>. A pesar de ello las obras debieron concluir antes, o al menos el interior de la iglesia estaba ya en condiciones como para comenzar a decorarla, porque el 18 de agosto de 1630 la Hermandad contrató con Juan Bautista Garrido la realización del retablo mayor y de los dos colaterales, contrato en el cual fue avalista el escultor Manuel Pereira, que de este modo aparece interviniendo en el retablo mayor y justifica la atribución tradicional que siempre se la ha hecho de ser el autor de la imagen del santo titular. El precio pactado fue de 14.000 reales de vellón y el plazo de ejecución se fijó en un año. Las pagas estipuladas no fueron como se

habían previsto, pues la Hermandad sólo pagó 8.000 reales, quedando los 6.000 restantes por cuenta de devotos del santo, según consta en el extracto del reverso del documento<sup>8</sup>. A partir del 19 de agosto se sucedieron cuatro cartas de pago por la cantidad pagada por la Hermandad<sup>9</sup>.

Al retablo mayor se le incorporaron unas "añadiduras", contratadas el 26 de octubre de 1631 por Miguel Tomás, añadiduras que excedían el arco central de la iglesia, tanto por los laterales, como por la clave, llegando hasta la cornisa, e incluían unos estípites en el segundo piso, una hornacina con un Ecce Homo y dos escudos de Portugal, proclamando la tutela del Consejo y la nación a la que servía<sup>10</sup>.

El dorado, policromía y pintura de todo el retablo se contrató el 5 de septiembre de 1632 con Francisco de Pineda, quien para ello se sometía a un pliego de condiciones de Juan Gómez de Mora, fechado el 10 de agosto del mismo año. De él se deduce que el dorado era general, excepto los tableros de los lados de la hornacina del santo titular y el plafón del arco que deberían ser de pintura (cinco cuadros en total). Debía entregarse en ocho meses. A las condiciones de Gómez de Mora se añadieron luego otras más, entre las cuales sorprende la que pide al pintor no sólo que las pinturas sean de su propia ejecución, sino que vayan "firmadas de su mano". Todo el trabajo se ajustó en 9.000 reales de vellón y Pineda dio por fiador de su contrato a Vicente Carducho, pintor de Su Majestad<sup>11</sup>. Si las cosas se hubieran desarrollado normalmente y Francisco de Pineda no hubiera fallecido en el transcurso de la obra hoy no existirían en la Hermandad del Refugio los cuatro lienzos de escenas de San Antonio de Padua. El 26 de abril de 1633 Carducho se hacía cargo de la terminación de la pintura del retablo de San Antonio de los Portugueses, puesto que se había comprometido a las fianzas del pintor fallecido, y se obligaba a terminarla para finales de junio de ese año<sup>12</sup>. Los clientes admitían en la nueva escritura la mayor calidad de la pintura de Carducho y se sometían al dictamen económico que en su momento emitieran Juan Gómez de Mora y el escultor Alonso de Herrera. Esta tasación lleva fecha de 6 de agosto de 1633 y valoró las pinturas de Carducho en 700 ducados (7.700 reales de vellón) más de lo previsto en un principio<sup>13</sup>. Angelo Nardi doraría y pintaría posteriormente el sagrario del altar mayor por 900 reales, tal y como se deduce de la segunda carta de pago por 400 reales, fechada el 26 de mayo de 1636, mientras que los otros 500 los había recibido el año anterior<sup>14</sup>.

Los altares colaterales no eran otros que los que contenían los lienzos de *Santa Isabel de Portugal* y de *Santa Engracia*, pinturas de Eugenio Cajés, firmadas en 1631, de las que no hemos hallado en el archivo de la Hermandad ningún documento contractual, aunque sí



Fig. 1. Pedro Sánchez: Proyecto exterior para San Antonio de los Portugueses. Madrid, Archivo de la SRPH del Refugio.

repetidas referencias a sus posteriores cambios de ubicación<sup>15</sup>.

La sencilla y digna ornamentación de la iglesia, caracterizada por su estricto sometimiento a una arquitectura que durante algo más de treinta años permaneció completamente blanca en su interior, sin mas decoración que unas cuantas molduras de estuco remarcando los huecos de las ventanas, culminó con la colocación de la escultura pétrea de San Antonio de Padua en la hornacina de la fachada, obra de Manuel Pereira, por la que el escultor portugués otorgó carta de pago el 8 de junio de 1646 por importe de 1.400 reales<sup>16</sup>.

Las transformaciones del concepto decorativo del interior de San Antonio de los Portugueses en sus tres fases fundamentales: construcción, retablos y decoraciones murales son un extraordinario ejemplo de la evolución que el Barroco recorre en la Corte a lo largo del siglo XVII, desde los más severos postulados del Clasicismo hasta el ilusionismo del Barroco.

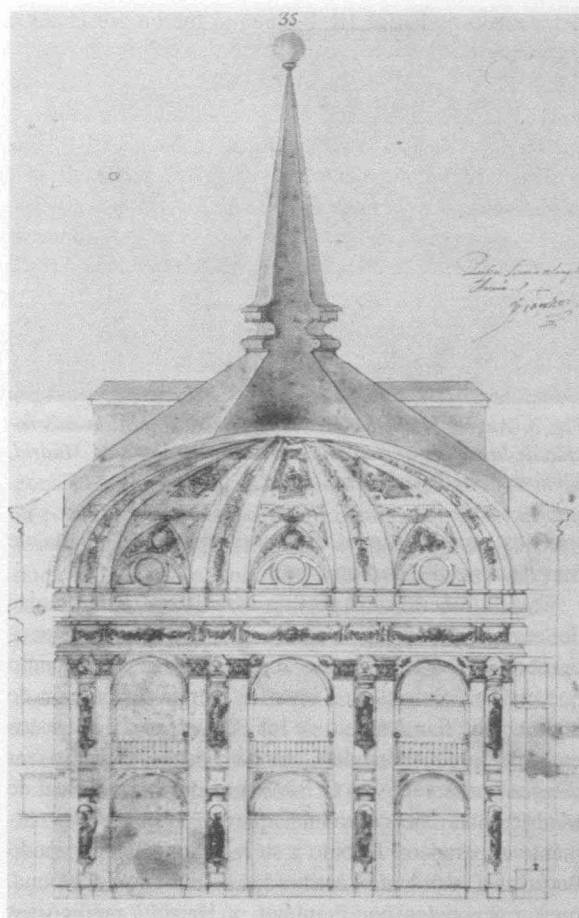


Fig. 2. Pedro Sánchez: Proyecto de la sección longitudinal de San Antonio de los Portugueses. Florencia, Uffizi, Gabinetto de Disegni.

La necesidad de renovar en todos los sentidos las vetustas paredes y bóvedas del Alcázar Real, así como la búsqueda de pinturas y esculturas para sus colecciones, hizo que Felipe IV enviara a Velázquez a Italia en un segundo viaje que se desarrolló entre 1648 y 1651. Respecto al primero, veinte años antes, Velázquez tuvo ocasión de ver con sus ojos los cambios del Barroco romano, el auge de lo decorativo y del ilusionismo dinámico en la pintura. Entró en contacto con muchos pintores y consideró aptos para los fines de Felipe IV a Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna. Ambos llegaron a Madrid en 1658, llamados a desempeñar un importante papel en el desarrollo de la pintura arquitectónica cortesana de la generación posterior a Velázquez. Del alcance de todo lo que realizaron en Madrid quedaron con el transcurso del tiempo muy pocas muestras: un modelo para la ermita de San Antonio Abad del Buen Retiro (Madrid, Museo del Prado), descripciones de testigos y algunos dibujos, entre ellos los que mues-





Fig. 3. Angelo Michele Colonna: Proyecto II para la decoración de la cúpula de San Antonio de los Portugueses. Madrid, Biblioteca del Palacio Real.

tran los proyectos para la decoración de la cúpula de San Antonio de los Portugueses.

Tras la muerte de Agostino Mitelli en 1660 y antes del regreso de Angelo Michele Colonna a Italia en septiembre de 1662 se puede considerar con fundamento que dieron comienzo los estudios para la decoración de la cúpula de San Antonio de los Portugueses y que estos estudios fueron obra de Colonna a juzgar por los *tres dibujos* conservados en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, más uno cuarto del que se desconoce actualmente el paradero. Debido a su regreso a Italia no pudo llevarlos a la práctica. Atribuidos de antiguo a Colonna, fueron aceptados por Feinblatt, y Harris<sup>17</sup> publicó los tres dibujos, encartados en los álbumes de la *Colección de Dibujos del Rey Nuestro Señor D. Fernando VII*, que son proyectos para decorar el techo de San Antonio, ya que en alguno se aprecian perfectamente los escudos de Portugal, además de constituir una serie de progresiva adaptación del pintor a la forma de la iglesia, pues arranca en un proyecto rectangular para llegar a un proyecto ovalado, rechazando entre medias otro de ángulos ochavados.

Todo parece indicar que la ejecución de la pintura se hizo combinando varias partes de estos dibujos, especialmente los dos más evolucionados, que Harris numera como II (para el anillo de la gloria) y III (para el cuerpo de columnas y hornacinas) (figs. 5 y 6). Desde un punto de vista iconográfico uno de los detalles más notables es la inclusión de parejas de ángeles o de putti flanqueando cartelas iconográficas y escudos heráldicos de Portugal, parejas y escudos. Pero, a pesar de la existencia de estos dibujos, los biógrafos de Mitelli y Colonna no citan su intervención en San Antonio de los Portugueses<sup>18</sup>. Esto hace pensar que después de 1662 el proyecto de Colonna no fue respetado, ni ejecutado fielmente, aunque sí en la idea básica. Lo cual, unido a la información de Palomino de que Francisco Rizi hizo “la

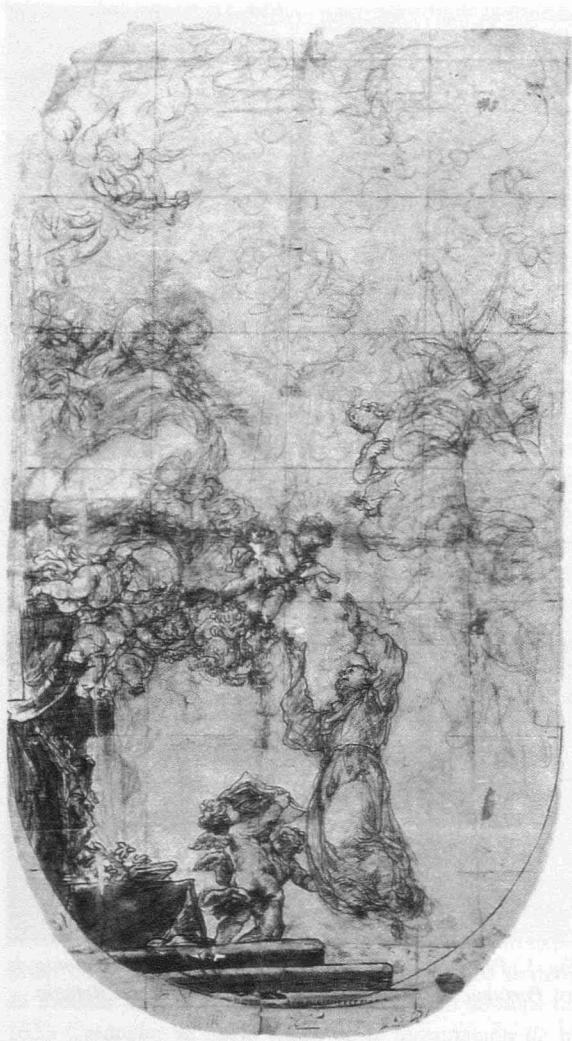


Fig. 4. Angelo Michele Colonna: Proyecto III para la decoración de la cúpula de San Antonio de los Portugueses. Madrid, Biblioteca del Palacio Real.

traza y ejecución de la arquitectura y adornos de la cúpula” y Juan Carreño “toda la historia de la bóveda y las figuras del recinto”<sup>19</sup>, pone la autoría e invención del esquema decorativo en otros términos. La información de Palomino concuerda con la que el propio Rizi puso en el *Memorial de 1673*, dirigido a la reina gobernadora D.<sup>a</sup> Mariana de Austria al sentirse postergado frente a Carreño en la carrera honorífica de pintor al servicio de la Corona, en el que afirma que él “traçó y pintó al fresco la iglesia de San Antonio el Real desta Corte...”<sup>20</sup>. Los dibujos del Museo del Prado y de la Casa de la Moneda de Madrid para la historia central de la *Gloria de San Antonio* así lo demuestran (figs. 3 y 4)<sup>21</sup>.

Todos parecen llevar razón: que Colonna tanteó una decoración a través de los tres dibujos del Palacio Real



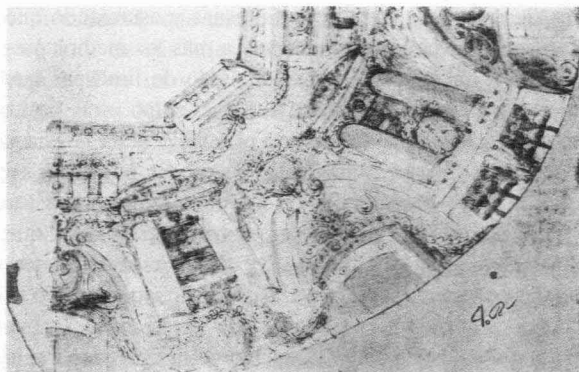


Fig. 5. Francisco Rizi: Boceto para la Gloria de San Antonio de Padua. Madrid, Museo del Prado.

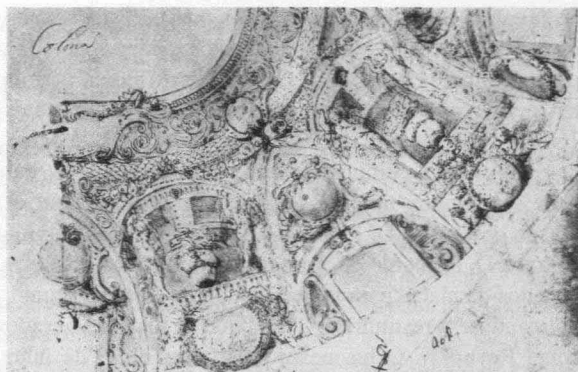


Fig. 6. Francisco Rizi: Boceto para la Gloria de San Antonio de Padua. Madrid, Casa de la Moneda.

de Madrid; que Rizi redibujó la decoración después del regreso de Colonna a Italia en septiembre de 1662, replanteando la parte del tambor fingido con los santos entre las columnas, adoptando el anillo continuo ovalado del *dibujo II* (fig. 5) y las columnas pareadas del *dibujo III* (fig. 6), y proyectando la *Gloria de San Antonio* en el cielo, que en lo material sería ejecutada por Carreño.

## 2. REVISIÓN DE LA CRONOLOGÍA DE LA PINTURA DE RIZI Y CARREÑO DE MIRANDA

Si en la ejecución material de la decoración de San Antonio, incluso en el proyecto definitivo, nunca ha habido dudas sobre los autores Francisco Rizi y Juan Carreño, la cronología exacta de la ejecución de estas pinturas y sus avatares nunca han sido aclarados. Tormo consideró que los temas “bien portugueses son, sin embargo, posteriores a la separación de Portugal”<sup>22</sup>, que tuvo lugar de hecho en 1640 y de derecho en 1668. Angulo Íñiguez, planteando la problemática de los dibujos de Colonna, las menciones de Palomino y los datos del Memorial de 1673, sugirió que fueran anteriores al 11 de enero de 1668, fecha en que Rizi y Carreño contrataron con Pedro de Caravantes el nuevo dorado, estofado y encarnado del retablo mayor de 1631, dato que toma como el de fin de obra<sup>23</sup>. Una serie de documentos del Archivo de la Hermandad de San Antonio nos ha proporcionado algún dato de interés en este sentido. Así, en el *Libro 2 (de 1656) de las actas de la Cofradía de San Antonio de los Portugueses*, escrito con algunas de las peores caligrafías del archivo, la Mesa o Junta de la Cofradía acordaba el 5 de julio de 1660 prorrogar su mandato en razón de la continuación de los trabajos de pintura y dorado de la misma, para acabarla, para evitar demoras, aplazamientos o dispersión del dinero que se tenía previsto para ello. La precisión de en que

consistían estos trabajos es nula y de igual modo se refleja en otros acuerdos del mismo tenor. Pero, fueran cuales fueran, se habían iniciado en 1660, siendo Proveedor del Duque de Abrantes<sup>24</sup>. El 30 de enero de 1661 fue elegido nuevo Proveedor el Conde de Linares<sup>25</sup> y parece que las obras llevaban un cierto ritmo, como se dice en el acuerdo de la Mesa del 30 de julio<sup>26</sup>. Hasta dos años más tarde, en Mesa del 31 de julio de 1663, no vuelve a haber noticias de las obras de pintura: una averiguación de cuentas desvela que “D. Francisco Rice y Juan Carreño, pintores de Su Magd<sup>a</sup>” tenían recibidos 31.558 reales de la obra, cantidad por la que dieron carta de pago<sup>27</sup>.

El ritmo de las obras parece haber sido lento, pues ante la donación de un cuadro del *Milagro de San Antonio y su padre*, y de cien doblones de oro que hizo Don Antonio Feijoo Losada, anotada en la Mesa del 22 de marzo de 1665, se acuerda esperar a “acabar de pintar la iglesia” para ponerlo en retablo y en lugar conveniente<sup>28</sup>. Las buenas previsiones de comienzos de los años sesenta no se cumplían a mediados de 1666, pues todavía el 18 de julio el conde de Linares y demás miembros de la Mesa acordaban “que la obra que está hecha de pintura no se prosiga de la cornisa para abajo, en la conformidad que está hecha de la pintura (sic) para arriba, y que supuesto la falta de medios con que la casa se alla para no poderse proseguir, se acabe con los estucos y se componga la cornisa por el modo que sea más posible al corto caudal con que la casa se halla; y que de la cornisa abajo se blanquee la iglesia lo mejor que se pueda. Y mientras no se toma otra resolución se tomó la deste asiento, que todos firmaron...”<sup>29</sup>.

Aunque la voluntad de decorar la iglesia se pueda llevar hasta los años 1660-1661, es probable que los trabajos materiales no se iniciaran antes de 1662 y que se dieran por acabados a mediados de 1666. Los primeros años de todo este periodo serían de preparación de fondos económicos y de realización de proyectos para la decoración de una iglesia que estaba entre las pioneras

de su estilo. Los dibujos de Colonna podrían estar hechos entre 1661-1662. Algunos documentos inéditos sobre los pagos recibidos por Rizi y Carreño de Miranda permiten pensar que su trabajo material se desarrolló entre 1662 y 1666. Así, el 21 de diciembre de 1662, la Mesa de San Antonio, cumpliendo una orden de Felipe IV del 5 de septiembre, tomaba de la hacienda dejada por el obispo de Oporto D. Francisco Pereira Pinto, que administraba D. Bernardo de San Payo, un préstamo de 2.000 ducados de plata "para la obra del dicho Real Hospital", obligándose a restituirlos "luego que se haya restaurado aquel Reyno"<sup>30</sup>. Ocho meses más tarde, el 29 de julio de 1663 Rizi y Carreño de Miranda otorgaban la carta de pago a favor del Conde de Linares por importe de 31.558 reales "por cuenta de la pintura que están haciendo en la higlieia del dicho Real Hospital" y declaraban que los habían recibido en "diferentes veces y partidas"<sup>31</sup>, cantidad de la que hay que resaltar que supone aproximadamente la mitad del total percibido. Como un año y medio después, el 12 de diciembre de 1665, los pintores otorgaban otra carta de pago de 18.000 reales que habían recibido en seis libramientos diferentes del Conde de Linares, hechos efectivos por D. Simón de Fonseca Pina, "por cuenta de lo que han de haber de la pintura que se está haciendo en la higlieia"<sup>32</sup>. Aun debió realizarse algún otro pago a los pintores, pues consta que, a fecha 23 de mayo de 1668, habían recibido 61.730 reales por el trabajo, cuando éste ya se había concluido<sup>33</sup>.

Un último intento de revisar el acuerdo del 18 de julio y "lo preciso de asistir a la continuación de la pintura que está parada por falta de medios"<sup>34</sup> llevó a la Mesa a acordar el 26 de octubre de 1666 la venta de la plata de una donación porque no era necesaria para el culto, aplicando su dinero "para la iglesia y la obra que se está haciendo". Un año más tarde, el último domingo de 1667, algunos componentes de la Mesa ofrecieron donativos por valor de 14.500 reales de vellón, más otros 2.800 asentados en la Mesa del 26 de febrero del año siguiente, destinados a que "se aperficionasse por el modo que fuere posible la obra de la iglesia y se quitasen los embarazos de los andamios para poder manifestarse y descubrirse la pintura"<sup>35</sup>, es decir, que al problema de no poder completar la pintura, se unía la imposibilidad de disfrutar de la cúpula ya acabada por estar en medio los andamios.

Es de suponer que los 17.300 reales de los donativos fueran suficientes para despejar los andamios y rematar detalles. Los tiempos no eran los mejores, ni en lo económico ni en lo político. El acuerdo del 8 de enero de 1668 reconocía la inexistencia de medios para proseguir la pintura "con la perfeccion que siempre se pertendido (sic) (que ha sido la causa por qué a tiempo que está parada la dicha pintura)", lamentándose de la maldad de

los tiempos y de la falta de limosnas y asumiendo que "en consideración de no alcanzar a más los medios presentes, y que estos se habían juntado de limosnas que dieron de pronto los dichos señores, como otras veces lo an hecho..., que sea dorado el retablo de la iglesia y colaterales, que se blanquee el cuerpo de la iglesia; se den de jaspe los laterales de las tribunas; se doren los balcones; que se pongan de oro y azul las celosías y que se haga un púlpito de hierro...; y que asimismo se uayan haciendo las cossas necessarias según los medios que se fueren adquiriendo, y todo con la presteza necessaria para que pueda quedar descubierta la iglesia para la Semana Santa"<sup>36</sup>.

El documento del 23 de mayo de 1668, remitido por el conde de Linares a la reina Doña Mariana de Austria, en el capítulo "lo que debe el hospital" anota 1.600 reales a favor del albañil Pedro Cuervo por el blanqueo de la iglesia<sup>37</sup>. Y en el de "Lo que falta para acabar la yglesia con perfección" se estimaba que eran necesarios 18.000 reales "para correr las columnas de jaspes, hacer zócalos a los remates de avajo y dorarlos, y hechar claveras a los arcos de bajo de los balcones y dorarlas".

### 3. LA INTERVENCIÓN DE JUAN BAUTISTA MORELLI

El acuerdo del 18 de julio de 1666, que ponía fin a las previsiones de decorar toda la iglesia, incluidos los paramentos verticales, introduce al final la nota de que "se acabe con los estucos y se componga la cornisa por el modo que sea más possible al corto caudal con que la casa se alla"<sup>38</sup>. Esta breve nota, además de otra documentación posterior, es la única referencia contemporánea acerca del complemento escultórico en estuco que sobre la cornisa realizó el escultor italiano Juan Bautista Morelli, por encargo de la reina Doña Mariana de Austria. Por el testamento del escultor sabíamos que "la reyna Nuestra Señora y en su real nombre el administrador y Hospital del Glorioso San Antonio desta Corte que llaman de los Portugueses (le debían) ocho mil reales de vellón del resto de la obra que en dicho Hospital hice de escultura en la cornisa de la iglesia..."<sup>39</sup>, una deuda que se cobró lentamente, quedando encargado de ello el pintor Andrés Smitd, como tutor de los hijos menores de Morelli.

Morelli es uno de los escultores más interesantes del Madrid de la década de 1660. Formado en Roma, en el círculo de Alessandro Algardi, colaboró con el maestro en la decoración de la basílica de San Juan de Letrán, promovida por Inocencio X. Velázquez le conoció en Roma en el transcurso del segundo viaje a Italia, cuando también entró en contacto con los boloñeses Mitelli y Colonna. En Roma estaba en ese momento el pintor



Andrés Smitd, que terminaría siendo uno de sus amigos, tutor de sus hijos huérfanos y maestro de Mateo Morelli. Tras un viaje a París, donde trabajó en el círculo de Luis XIV, recaló en Valencia en 1659 y ofreció sus servicios a Velázquez. Cuando pudo llegar a la Corte en 1661 Velázquez ya había muerto, pero gracias a la novedad de su estilo halló la protección de D.<sup>a</sup> Mariana de Austria y el concurso del maestro mayor Sebastián Herrera Barnuevo. Realizó trabajos de escultura en Aranjuez, acaso relacionados con las obras de Algardi destinadas a los jardines, y otros trabajos en estuco. Palomino dejó constancia de su estancia en España en una cita extensa, casi una biografía, dentro de la vida de Velázquez<sup>40</sup>.

Se conserva la escritura del contrato para esta obra, otorgada el 11 de marzo de 1666, para “la obra de hornato en la cornisa de la iglesia de dicho hospital”, declarándose el artista “maestro de escultura y de Su Magestad “. Por ella se comprometía a hacer de “escultura de estuquo (sic) el adorno de los siete espazios de la cornisa del dicho templo sobre que se mueve la bóveda de la yglesia que se diuide la zircunferenzia del óbalo entre pilasttra y pilasttra por el friso, cada uno de los espazios con vna tarjetta, dos niños y dos festones, y lo demás que se ve en el modelo elegido por los señores de la Mesa...”. el escultor podría cambiar el modelo para mejorar el efecto final de la obra, pero sin alterarlo en lo fundamental y siempre que lo supervisara la Mesa y “Don Sebastián de Herrera Barnuevo, Maestro Mayor de las Obras Reales”. Tenía que hacerlo con “estuquo lejítimo de cal de mortero y poluos de mármol”, del relieve necesario tanto los niños, como las cartelas y los festones. Irían trabados entre sí y sujetos a la pared con grapas de hierro en anclajes dispuestos cada media vara para garantizar su seguridad. Los andamios para la obra corrían por cuenta de la Mesa, toda vez que estaban puestos los utilizados por los pintores en los últimos años, pero advirtiéndose que, si eran necesarios otros andamios complementarios, correrían a costa de Morelli. El escultor se comprometió a concluir la obra en cinco meses, a satisfacción de Sebastián de Herrera Barnuevo, y a percibir por ella 1.550 ducados pagados en distintas entregas: 200 ducados que había recibido de anticipo, 800 que cobraría dentro de los cinco meses de duración de la obra; y los 550 restantes dentro del año siguiente a finalizar la obra<sup>41</sup>.

Un papel del mismo legajo anota las partidas que desde la fecha de la escritura y hasta el 27 de noviembre de 1667 fue recibiendo Morelli, con evidente ampliación de los plazos de pago y ejecución, que las dificultades económicas de la Hermandad produciría indefectiblemente. Fueron en total 10.614 reales (= 965 ducados aproximadamente)<sup>42</sup>, por lo que se comprueba que la obra contratada no se pagó en los plazos estipulados,

aunque si se reconoció la deuda de la cantidad total convenida, según otra averiguación de cuentas que a los 17.050 reales (=1.550 ducados) añade otros 2.062 por “otros dos niños que añadió juntto (sic) el altar mayor, que no entró en dicho ajuste”, ascendiendo finalmente la cuenta a 19.112 reales y los grupos escultóricos a ocho<sup>43</sup>. La víspera de su muerte, a la hora de redactar su testamento el 24 de julio de 1669, Morelli dejó consignado que le debía “la Reyna Nuestra Señora y en su real nombre el Administrador y Hospital del Glorioso San Antonio desta Corte..., ocho mil reales de vellón del resto de la obra que en dicho hospital hice de escultura en la cornisa de la iglesia Hermandad le adeudaba, de que tengo ganado decreto de Su Magestad para que se me pague la dicha cantidad”<sup>44</sup>.

Para cobrar estas deudas Andrés Smitd estaba capacitado legalmente, pues había sido nombrado el 13 de noviembre de 1670 tutor de los hijos de Morelli, todos menores de edad. Estas cantidades pendientes no se pagaron hasta 1677, lo cual generó en el Hospital un pequeño expediente de documentos que contienen dos cartas de pago de Andrés Smith: una, para la libranza de 2.000 reales de vellón el 21 de octubre de 1677 por la que Smitd dio recibo el día 27; y otra, fechada el 3 de enero de 1680, por importe de 6.498 reales<sup>45</sup>.

La decoración en estuco de Morelli parece haber sido el complemento adecuado a las pinturas de Rizi y Carreño de Miranda. El análisis del léxico del documento y la realidad de la arquitectura de la iglesia permiten pensar que se trató de una decoración de relieves situados en el friso, sobre los huecos de las tribunas y bajo la cornisa<sup>46</sup>. La disposición en simetría en torno a una cartela de dos ángeles sujetando unos festones de frutas o unas telas, aunque no se conserve, recuerda extraordinariamente a las obras del mismo carácter realizadas por Algardi en la iglesia de S. Ignazio de Roma, realizados hacia 1649-1650<sup>47</sup>.

Si sorprendente es descubrir el carácter que tuvo esta intervención de Morelli en San Antonio de los Portugueses, no lo es menos comprobar el tesón con que la Hermandad intentó recabar medios económicos para concluir la decoración de los muros laterales de un modo seguramente unitario y acorde con la pintura de la cúpula, es decir, poniendo en pie una serie de “quadrature” a la boloñesa siguiendo las enseñanzas de Mitelli y Colonna, y acaso en un estilo parecido al de la escalera del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. Igual de sorprendente es el hecho de que una vez concluida la pintura y la escultura, sin medios para retirar los andamios y con demora en pagar al escultor, en menos de treinta años, su obra fuera derruida hasta el extremo de no dejar rastro en los cronistas de la época<sup>48</sup>. La verdad es que la decoración se concluyó en un momento de crisis política profunda, dos años antes de





Fig. 7. Francisco Rizi: *Cúpula de San Antonio de los Portugueses* (detalle del escudo de Portugal).

la separación de derecho de Portugal en 1668, bajo la regencia de D.<sup>a</sup> Mariana de Austria. Las razones podrían haber estado en una serie de circunstancias, entre las cuales cabría considerar la de la iconografía heráldica de las medallas sostenidas por los *putti*, posiblemente lusitana y absolutamente intolerable después de la independencia, más si se considera que el patronato del Hospital revirtió en el Real Patronato dentro del Consejo de Castilla<sup>49</sup>.

Al final, de la heráldica portuguesa no quedó nada, excepto el escudo pintado por Rizi en el tambor arquitectónico de la pintura de la cúpula, y es un escudo de Portugal, pero atrapado dentro de una bordura de castillos (Castilla) que es todo un símbolo de una época (fig. 7).

#### 4. EL GOBIERNO DE MARIANA DE AUSTRIA Y SU PATRONATO SOBRE EL HOSPITAL E IGLESIA DE SAN ANTONIO DE LOS ALEMANES

Tras la muerte de Felipe IV el 17 de septiembre de 1665, la reina viuda D.<sup>a</sup> Mariana de Austria asumió el gobierno durante la minoría de edad del rey niño Carlos II. Uno de los primeros actos de su política exterior fue la independencia de derecho de Portugal (1668), que,

referida a San Antonio de los Portugueses, supuso que el 12 de octubre de 1668 la Cámara de Castilla acordara que el patronato del Hospital e iglesia pasara a ser privativo del Rey. Por orden de la Reina gobernadora D. Blasco de Loyola<sup>50</sup> comunicó al conde de Linares, Protector de la institución, que al extinguirse el Consejo de Portugal todos sus asuntos pasaban a depender del Consejo de Castilla, dentro del cual se hallaba el Real Patronato<sup>51</sup>. El embajador de Portugal conde de Miranda había remitido un memorial sobre dicha determinación y la legalidad de traspasar el Hospital a la Corona de Portugal<sup>52</sup>. Otra orden del 30 de diciembre y un papel de D. Blasco de Loyola del 20 de enero de 1669 para el Presidente del Consejo de Castilla hicieron que el Consejo consultara las pretensiones del embajador el 24 de febrero y las declarara "sin derecho", consulta que le fue comunicada al embajador el 16 de mayo<sup>53</sup>. La Reina confirmó al conde de Linares en el protectorado del Hospital e iglesia el 13 de octubre de 1670 y en 1671 nombró para el mismo puesto a D. Antonio Monsalve, del Consejo de Castilla.

Por un decreto del 13 de agosto de 1689 Carlos II cedió el patronato de San Antonio de los Portugueses a su madre<sup>54</sup>. La donación iría cuajando en sucesivos documentos hasta el del 8 de diciembre de 1689 en el que el marqués de Mancera, mayordomo de D.<sup>a</sup> Mariana de Austria, tomaba posesión de San Antonio de los

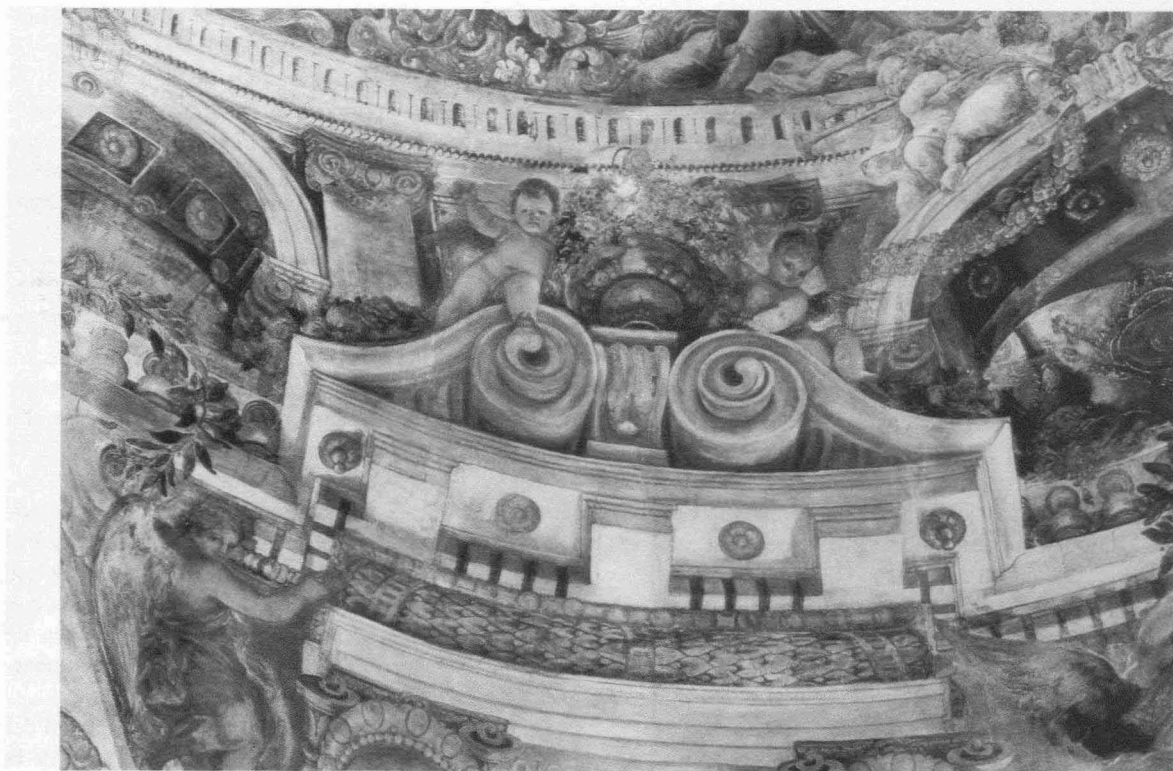


Fig. 8. Francisco Rizzi: *Cúpula de San Antonio de los Portugueses* (detalle de las arquitecturas).



Fig. 9. Rizzi, Carreño y Giordano: *Cúpula de San Antonio de los Portugueses* (detalle del tambor fingido).



Portugueses con el fin principal de fundar un hospital de alemanes, así como el de descongestionar los otros hospitales de Madrid. La reina hacía donación de unas importantes casas, situadas en la Plaza de la Cebada, cuya renta anual se estimaba en 30.000 reales y de 200 ducados de su hacienda. Entre las cláusulas de tipo piadoso, con alguna repercusión sobre la decoración de la iglesia, hay que señalar la fundación de las fiestas de San Carlos Borromeo en honor de su hijo Carlos II y la de Santa Ana, cuya onomástica compartían la fundadora y D.<sup>a</sup> María Ana de Neoburgo, “que Dios traiga a estos reinos con el feliz suceso que deseamos”<sup>55</sup>, pues Lucas Jordán pintaría en 1701-1702 sendos lienzos de dichas advocaciones.

Entre las consideraciones de la donación de Carlos II estaba la de que el patronato volviera a la Corona tras la muerte de la Reina viuda, lo que efectivamente ocurrió el 30 de noviembre de 1696. Otro decreto del mismo día ofrecía de nuevo el patronato a la reina D.<sup>a</sup> María Ana de Neoburgo, segunda esposa de Carlos II, un ofrecimiento que el Consejo de Castilla creía que nunca llegó a cuajar en una toma de posesión, pues no había documentos probatorios al modo como lo había hecho D.<sup>a</sup> Mariana de Austria. El 2 de mayo de 1701 un informe de la Cámara de Castilla intentaba averiguar si “la Reina, mi tía” quería continuar con el patronato. Pero D.<sup>a</sup> María Ana de Neoburgo decidió abstenerse, según se comunicaba el 11 de julio a D. Pedro Cayetano Fernández del Campo, marqués de Mejorada<sup>56</sup>. La investigación se hacía a propósito de la decisión de Felipe V de traspasar el patronato de San Antonio a la Hermandad del Refugio<sup>57</sup>, porque estando como estaba vinculado al Consejo de Castilla, el nuevo rey tampoco había tomado posesión de él<sup>58</sup>. Así las cosas, la Cámara de Castilla acordaba el 12 de diciembre de 1701 ejecutar un decreto de Felipe V del 30 de septiembre anterior por el que el Hospital e iglesia de San Antonio de los Alemanes era entregado a la Hermandad del Refugio, dándole el patronato con todas sus casas y bienes.

Se puede considerar que este fue un momento tranquilo en lo concerniente a las obras en la iglesia, momento en el que fueron completándose los altares. Al mayor y a los de Santa Isabel y Santa Engracia con las pinturas de Cajés de 1631 se añadieron otros dedicados a San Nicolás de Bari, San José, el Santo Cristo de la Piedad y el de la Concepción, instalados todos ellos en las décadas de 1670 y 1680. A través de sus descripciones en los inventarios y de algunos pagos del archivo se puede reconstruir algo del aspecto que llegó a tener el templo durante el patronato de D.<sup>a</sup> Mariana de Austria.

El inventario que se inició el 12 de enero de 1678, mandado hacer por orden de D. Antonio de Monsalve, durante el rectorado de D. Diego Fernández Serrano,

muestra perfectamente la situación de la iglesia<sup>59</sup>. Estaba presidida por el retablo mayor con las pinturas de Vicente Carducho y la escultura de San Antonio de Padua de Manuel Pereira, además de otras dos de Nuestra Señora del Pópulo (sic) y del Ecce Homo, éste situado en el remate<sup>60</sup>. En el lado del Evangelio estaban los retablos de Santa Isabel y Santa Engracia, y el del Santísimo Cristo de la Piedad.

El retablo del Cristo de la Piedad era colateral al retablo mayor, de talla dorada y estofada y mandado hacer por D. Antonio de Monsalve. Unas pocas notas documentales revelan que el retablo fue obra del arquitecto-ensamblador Juan de Lobera, mientras que el dorado y policromía quedó a cargo de Francisco de Haro. La escultura la hizo Juan Sánchez Barba, se le pagó el 12 de marzo de 1672 y debe ser la que actualmente se conserva en la iglesia, caracterizada por su monumentalidad y algún leve plegado anguloso en el paño de pureza de la imagen<sup>61</sup>. En el inventario de 1691/1695 se indica que el retablo tenía además cuatro ángeles con misterios(¿emblemas?) de la Pasión y una imagen de vestir de Nuestra Señora de la Guía sobre el tabernáculo<sup>62</sup>.

En el lado de la Epístola, sólo se cita el colateral del retablo mayor, con una representación escultórica de la Inmaculada Concepción, también mandado hacer por D. Antonio Monsalve “y la mayor parte a su costa”, aunque en otro lugar se dice que se pagó con limosnas.

En fechas inmediatamente posteriores se completarían las dos hornacinas que quedaban libres en el lado de la Epístola. Hacia 1678-1679 se instaló el altar de San Nicolás “con su retablo dorado de limpio y tallado, con gradas y jambas jaspeadas, y la pintura de dicho santo es del pintor Jordán”<sup>63</sup>. El lienzo se conserva en la sacristía y es obra napolitana de mediados del siglo XVII, pero no de Jordán.

Para formar una cierta simetría estilística se trasladó de lugar el lienzo de Santa Isabel, abandonando la hornacina central del Evangelio para ocupar la última de la Epístola, frente al altar de Santa Engracia. En el lugar desocupado, frente al altar de San Nicolás, se dedicó el último retablo a la “Vocación de San José”, un retablo se columnas salomónicas, con gradas y jambas jaspeadas. De las cuentas se deduce que este retablo no se hizo en último lugar, pues su instalación se puede situar entre enero y febrero de 1678<sup>64</sup>. Ambos retablos fueron costeados por D. Antonio de Monsalve. Estos dos retablos deben ser los aludidos en la respuesta que el 3 de mayo de 1678 el propio Monsalve, como Protector del Hospital, remitía a D. Iñigo Fernández del Campo, Secretario del Consejo de Cámara, donde se intentaba conocer el estado en que se hallaba el hospital; en el punto 4, a propósito de lo que se había gastado en la fábrica, “se han hecho nuevamente dos coraterales con sus retablos



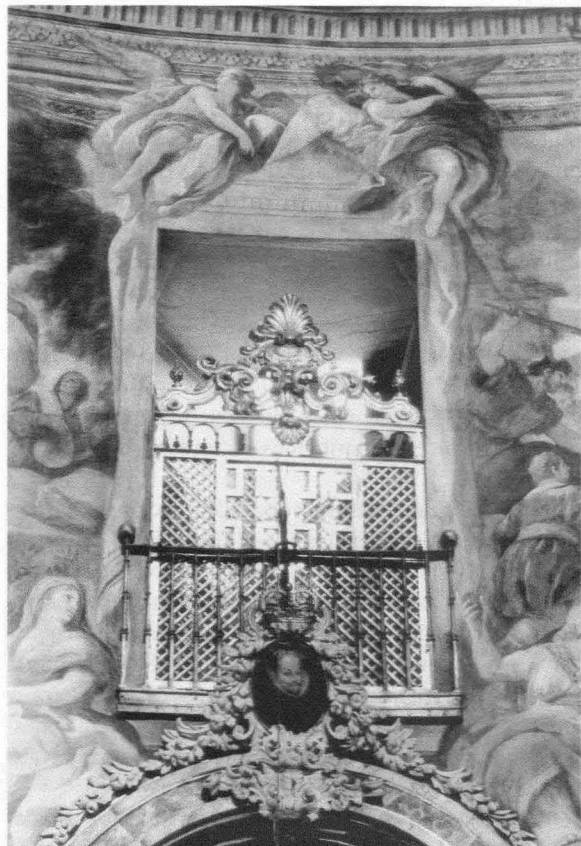


Fig. 10. Giordano: Muros de San Antonio de los Portugueses (detalle de los tapices fingidos recogidos sobre las tribunas).

que han importado 2.500 ducados con corta diferencia, los cuales se han hecho por orden del Protector, de limosnas, sin que se haya gastado cantidad alguna de renta del hospital..."<sup>65</sup>.

El inventario del 28 de junio de 1701 refleja una iglesia con todos sus retablos desmontados y otros en vías de realización<sup>66</sup>, aunque con los muros recién pintados por Jordán.

## 5. LA INTERVENCIÓN DE LUCAS JORDÁN

En los últimos años de la década de los noventa D.<sup>a</sup> María Ana de Neoburgo también promovió las obras que, con una desastrosa administración de fray Guillermo Osvaldo (en los documentos como Osvaldo u Osiwaldo), dando cuentas directamente a la reina y saltándose el conducto reglamentario del Protector del Hospital y miembro del Consejo de Castilla Don Juan de Laiseca, llevarían al refuerzo de la arquitectura de la iglesia, a la renovación absoluta de todos los retablos y a la decoración de Lucas Jordán. En las cuentas de los



Fig. 11. Giordano: Angel niño sosteniendo una cartela octogonal. Madrid, San Antonio de los Portugueses.

distintos administradores no queda claro en que momento se procedió al derribo de los relieves escultóricos de Morelli, trabajo para el cual sería preciso instalar andamios hasta la altura de la cornisa. Teniendo en cuenta que la iglesia de San Antonio estuvo cerrada desde finales de 1698 hasta principios de 1702, dando lugar a las quejas de los vecinos ante el mismo Carlos II, es lógico suponer cierta responsabilidad de Jordán en la destrucción de las esculturas, más si se considera que su proyecto decorativo buscaba integrar lo ya realizado por Rizi y Carreño de Miranda con el ciclo iconográfico de San Antonio y los reyes europeos. Aun así la destrucción de los relieves parece medida demasiado radical: quizá un retallado habría anulado su simbolismo y se hubiera conservado un elemento fundamental de la decoración barroca de una iglesia de estirpe clasicista.

El proyecto de la década de 1660 que preveía decorar los muros verticales del cilindro elíptico de la iglesia, abandonado en 1666 por falta de medios económicos, sólo se culminó con la intervención de Lucas Jordán entre 1699 y 1701, periodo demasiado largo para una decoración al fresco, pero en realidad periodo con dis-

continuidades en la intervención, según desvelan los documentos.

Lucas Jordán (Luca Giordano, Nápoles 1634-1705) era súbdito del rey de España Carlos II y en 1692 llegó a Madrid para trabajar en diversas obras reales, especialmente en San Lorenzo del Escorial, el Alcázar Real y el Palacio del Buen Retiro, así como en otras de equivalente importancia como la bóveda de la Sacristía Mayor de la catedral de Toledo. Palomino, que le conoció y trató personalmente, dejó una extensa biografía del napolitano en la que reflejó sus obras, dando tanta importancia a la secuencia cronológica de los trabajos, como a las descripciones iconográficas de las complejas bóvedas<sup>67</sup>. Para entender su actividad en San Antonio de los Portugueses hay que recurrir a los datos que nos proporciona Palomino en ésta y en las vidas de Rizi<sup>68</sup> y Carreño<sup>69</sup>, así como a algunos documentos inéditos.

A través del relato de Palomino es muy conocido que Jordán comenzó a pintar en San Antonio de los Portugueses tras concluir la decoración de las bóvedas de la Real Capilla de Nuestra Señora de Atocha<sup>70</sup> y que terminó su trabajo antes de la muerte de Carlos II el 1 de noviembre de 1700<sup>71</sup>. Un memorial del vecindario de la iglesia tramitado por el Protector del Hospital el 23 de marzo de 1701 ofrece algunas referencias cronológicas que nos ayudan a situar la mayor parte de la obra de Jordán antes del mes de octubre de 1699; dicho memorial se refiere a los veintiocho meses que hacía que la iglesia se hallaba cerrada, lo cual sitúa el inicio de las obras generales a finales de noviembre de 1698; también señala que hacía más de un año y medio que Jordán había acabado de pintar y que la iglesia seguía sin altares, lo cual nos lleva aproximadamente a septiembre de 1699 para la conclusión de la mayor parte de la pintura<sup>72</sup>. Por lo que respecta a las fechas de terminación de la pintura, otros documentos del 26 de julio de 1701 revelan la petición del Protector del Hospital a Felipe V para que ordenara al pintor que concluyera las partes bajas de la decoración, lo que permite pensar en una interrupción del trabajo y situar el final de la obra en los últimos meses de 1701<sup>73</sup>.

Recuerda Palomino que la cúpula “de cornisa para arriba” había sido pintada por Rizi y Carreño (fig. 8), y que Jordán “lo primero que hizo, fue retocar en muchas partes de la bóveda, que lo necesitaba, así por la injuria del tiempo, como por algunas aberturas que se habían reconocido. Puso a el santo sobre una nube, que antes estaba sólo volando en el aire. También inmutó las columnas del recinto de la fábrica, que antes eran lisas, y él las hizo salomónicas y estriadas. También retocó gran parte de las figuras de los santos y santas que están en los nichos fingidos en este recinto, en que no las adelantó nada; sino porque siendo (como eran de mano de Carreño y de lo mejor que se podía hacer) no degene-

rasen de su manera”<sup>74</sup> (fig. 9). El párrafo de Palomino, a la vista de lo que hoy se conserva, atestigua algunos cambios, pero, como señalamos anteriormente, ignora otras intervenciones, especialmente la destrucción de los relieves en yeso de Morelli. Los ángeles y cartelas octogonales situadas bajo las columnas pareadas deben ser considerados como fruto de la intervención de Jordán en la cúpula, a pesar de la similitud que guardan las grisallas verdosas que imitan relieves de bronce de formas ochavadas y ovaladas, con escenas y martirios de los santos bajo los que se sitúan, con las grisallas de los Doctores Marianos que Rizi pintó hacia 1660-1661 en los machones de la iglesia del monasterio de San Plácido. Además existen dos dibujos preparatorios para ellos que han sido atribuidos a Jordán (figs. 11, 12 y 13)<sup>75</sup>.

La descripción del resto de la decoración es bastante somera, resaltando Palomino el fingimiento de la tapicería de la vida y milagros de San Antonio de Padua, con el tumultuoso acompañamiento de ángeles y “aquellas más señaladas virtudes que el santo practicó en aquellos casos”, concluyendo con los santos reyes y reinas de Alemania, España, Hungría, Francia, Inglaterra y Bohemia “para sellar con esto el intento de la reina nuestra Señora D.<sup>a</sup> María Ana de Neoburg, que coadyuvaba a este intento”<sup>76</sup>.

Alguna documentación fragmentaria nos sirve de apoyatura para confirmar fechas y definir circunstancias de los trabajos. En un legajo de cuentas, desde 1695 a 1700, correspondiente a la administración de fray Guillermo Osvaldo, se anota el 31 de octubre de 1698 un pago de 120 reales a Jordán, sin que consten las razones, y el día 13 del mismo mes otros 40 reales “por harina para los pintores”<sup>77</sup>. En el cuadernillo desde el 1 de marzo hasta el 31 de diciembre de 1699 aparecen anotaciones sistemáticas del tipo “huevos para los pintores”, agrupadas en el mes de marzo<sup>78</sup>, en los de julio y agosto<sup>79</sup>, en el de septiembre<sup>80</sup> y en los de octubre a noviembre<sup>81</sup>. En las anotaciones del mes de diciembre las alusiones pictóricas son más precisas; así, el día 11 se anotan 60 reales “al pintor Narciso para la infmo. (?)” (¿enfermería?) y otros 60 por colores y oro; el día 22 “de colores y otras drogas para el pintor” se pagaron 27 reales; el 31 de diciembre, “al pintor, a cuenta, 360 reales”<sup>82</sup> y a “Don Lucas Jordán y críados, comida”<sup>83</sup>.

Suponemos que todas las anotaciones se relacionan entre sí. Como puede verse a través de estas notas brevísimas, los pagos contienen tres conceptos: huevos, comida y colores, oro y drogas para el pintor. Es probable que las continuadas anotaciones de huevos tengan que ver en este momento inicial con la pintura al temple, quizá necesaria para los retoques del fresco de la cúpula, lo cual supondría de paso un modo de datación de la intervención del pintor y una aproximación al tiem-





Fig. 12. Giordano: Ángel niño sosteniendo una cartela ovalada. Madrid, Biblioteca Nacional.

po real de ejecución. También resulta interesante la constatación de que Jordán trabajó con algunos criados o ayudantes, uno de los cuales será el tal "Narciso"<sup>84</sup>.

Para completar estos datos también vale recordar otros publicados por Sánchez Beltrán, especialmente el memorial del 10 de abril de 1700 dirigido por D. Juan de Laisea Alvarado, Protector de los Hospitales de Madrid, a fray Guillermo Osvaldo, administrador de San Antonio, para notificarle las quejas del vecindario de la iglesia elevadas al rey, porque, a esa fecha, hacía 17 meses que se hallaba cerrada, y porque se la había preguntado por las causas del cierre y había respondido que los altares "excepto el mayor" estaban sin poner. El documento desvela que Jordán había pintado la iglesia por orden del rey, quien resolvía que dicha iglesia se abriera enseguida<sup>85</sup>. El conflicto de competencias venía producido porque Osvaldo cumplía órdenes directas de la reina D.<sup>a</sup> María Ana de Neoburgo, mientras Laisea respondía ante el Consejo de Castilla y ante el rey, pues señala el documento que "así podrá V. Rm<sup>a</sup>. disponer lo que le pareciere mejor para ejecutar lo que S. M. manda, que yo no tengo noticia respecto de haberme dicho V. Rm<sup>a</sup>. daba cuenta de todo a la reina Nuestra Señora, por cuya atención y respeto no era justo que yo embarazase cuanto V. Rma. hacía de orden de la reina Nr<sup>a</sup>. Sr<sup>a</sup>."<sup>86</sup>.

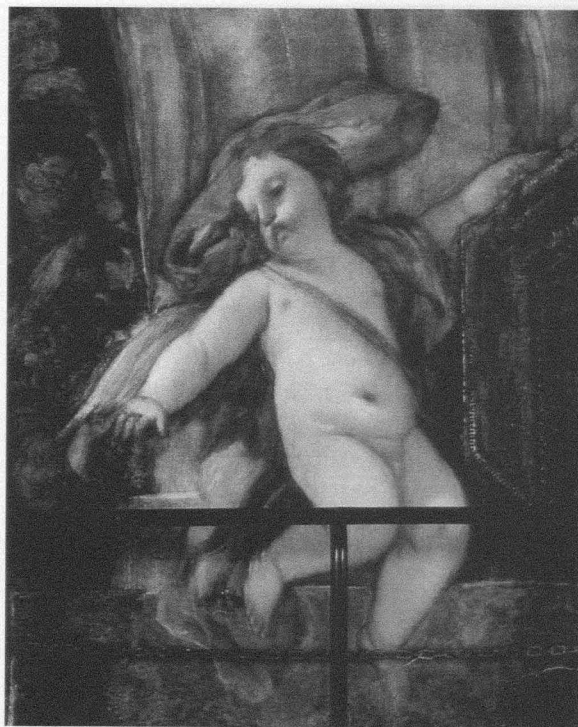


Fig. 13. Giordano: Cúpula de San Antonio de los Portugueses: ángel niño sosteniendo una cartela octogonal.

Para esta fecha Jordán ya tenía muy adelantada la pintura de los muros de la iglesia, pero no completamente concluida, como parece indicar el memorial de Laisea<sup>87</sup>, y los retablos laterales seguían sin estar instalados. La obra de los nuevos retablos, el mayor y los seis laterales, la había contratado Juan de Camporredondo, maestro de arquitectura y retablos, mediante dos escrituras: una, el 28 de mayo de 1699, obligándose a hacer un nuevo retablo mayor por importe de 20.000 reales, bajo la supervisión de José del Olmo, Maestro Mayor de las Obras reales; y otra, el 5 de agosto del mismo año, para hacer los seis retablos en las hornacinas y todos los adornos de las siete tribunas por un importe de 4.200 reales, incluyéndose así mismo la hechura de un púlpito (800 reales), seis bancos de nogal con cantoneras de bronce (2.400 reales) y dos confesonarios (1.200 reales)<sup>88</sup>. El retablo mayor tenía que estar asentado en tres meses y medio a contar desde que se efectuase el primer pago, remitiéndose en su forma a la traza, sin más indicación que la de la sustitución de unas pilastras de los extremos por unas columnas y la de la colocación de un escudo con las armas reales. Pero de la restante obra no se pone ningún plazo de entrega, argumentándose que "respecto de que el Rey Nuestro Señor (Dios le guarde) ha de mandar que todo lo que importare esta obra se dé y pague de su Real Hazienda, y que esta no se sabe cuando se mandará librar respecto a la calami-



dad de los tiempos y lo estrecho de ellos...”<sup>89</sup>, señal evidente de las dificultades económicas con que de nuevo se abordaba la renovación del interior de San Antonio a pocos meses de la muerte del Rey. Este retablo debe ser el que reproduce, con más o menos fidelidad, una estampa de Nogués, fechada hacia 1720: un retablo de columnas salomónicas pareadas, con una disposición escalonada en profundidad, que efectivamente lleva las armas reales en un escudo situado en la parte alta. Juan de Camporredondo murió sin concluir la obra y Manuel de Arredondo se obligó el 29 de abril de 1700 a proseguirla. Cuando el retablo mayor tenía que estar concluido y asentado, en realidad sólo había una parte, tasada en 13.600 reales<sup>90</sup>. Las obras se demoraban por todos los lados y Lucas Jordán no fue el único causante de los retrasos en la terminación de las obras.

En noviembre de 1700 el maestro de obras Felipe Sánchez, por cuenta de quien habían corrido las de la iglesia, elevaba su memorial para cobrar las deudas y gastos generados, que ascendían a 80.423 reales. Sólo se le habían pagado 4.000 ducados, que Carlos II había mandado librar, y se le estaban debiendo otros 36.423 reales. Sin considerar que en la tasación de los peritos no se habían tenido en cuenta “los muchos gastos que después se han ofrezido en ella con el motibo de la pintura que en la dicha yglesia a executado D. Lucas Jordán por hauerlo así Su Mg<sup>d</sup>. mandado, se augmentó la obra de las ornazinas, que tuvo mucha costa su fortificación y seguridad, como el hauer rozado las pilastras, vasas y zócalo de la yglesia, y jarrado toda ella y hechos diferentes mazizados de fábrica y hauer hecho el estuque para la pintura, los andamios para ella de que se desperdició mucha madera y tiempo de hazer andamios para toda la pintura de la yglesia con la asistencia y trabaxo de oficiales y peones en el término de más de seis meses...”<sup>91</sup>.

Los retablos que finalmente construyó Arredondo, especialmente los de las seis hornacinas, tenían como finalidad unificar la decoración de la iglesia. Básicamente son los que se conservan en la actualidad y son más fieles a los originales en los remates y las celosías de los balcones (fig. 10), que en las molduras de las hornacinas, retalladas hacia 1780<sup>92</sup>, cuando la renovación del nuevo retablo mayor impuso otro estilo más académico. Del dorado de estos retablos se encargó Antonio Ruiz por contrato firmado con José del Olmo el 6 de agosto de 1699, y su importe ascendía a 45.670 reales<sup>93</sup>. Posteriormente Ruiz se vio obligado a ampliar sus trabajos en las hornacinas y en otras partes, entre las cuales estaba el trabajo de dorar “una tarxeta para el retrato de nro. Rey, de seis pies de largo y cinco de ancho, con su corona imperial...”<sup>94</sup> y las demasías ascendieron a 15.387 reales más, si bien Ardemans propuso una re-

baja en su tasación, hasta colocar la cantidad en 13.887 reales.

La segunda queja del vecindario, esta vez al rey Felipe V, en marzo de 1701, tras veintiocho meses de cierre de la iglesia por las continuadas obras, la muerte de algunos de los artistas y del Rey, así como por la lentitud de los pagos, hizo que el Protector de los Hospitales de Madrid D. Juan de Laiseca tuviera que explicar la situación a D. Antonio de Ubilla y Medina en el Consejo de Castilla. En él dejó constancia de la penosa situación administrativa del Hospital, contraria a sus propios estatutos, en tiempos de D.<sup>a</sup> María Ana de Neoburgo y de su Administrador, quien rendía cuentas directamente a la Reina. El documento de Laiseca informa que, a través de la Reina, el Administrador consiguió “orden del rey Nro. Sr. (que Dios aia) para que Jordán pintase la iglesia, y que a éste le pareció que para pintarla a su gusto convenía quitar todos los altares de ella, para hacer mayores o menores los huecos a cuio fin dize el Administrador, mandaua Su Magestad viniese el maestro maior para que reconociese lo que era menester deshaizer y hazer, sin que a mí se me participase a tiempo que pudiese impedir (representándolo a S. Mag<sup>d</sup>), el gran destrozo que se pudo escusar, ahorrando más de diez mill ducados, y sin que se cerrara la yglesia, si no es por el tiempo breue que sería menester para repasar algo en los techos de la misma yglesia...”<sup>95</sup>. Poco más adelante se dice que “la pintura del cuerpo de la iglesia está ya echa (sic)”.

Tras enviudar, la reina D.<sup>a</sup> María Ana de Neoburgo no había aceptado el patronato del Hospital de San Antonio, cuya tradición había iniciado D.<sup>a</sup> Mariana de Austria. En los días 2 y 11 de mayo de 1701 están fechadas dos consultas de la Cámara Real de Castilla sobre la abstención de la reina viuda en el patronato<sup>96</sup>, lo cual sin duda suponía un cambio en la situación administrativa en medio del marasmo causado y del cambio de dinastía. Por eso, el 26 de julio de nuevo D. Juan de Laiseca presentaba al Presidente del Consejo de Castilla otro escrito sobre lo que se necesitaba para acabar la obra en San Antonio y sobre los medios que se podían aplicar y las rentas del Hospital. El Consejo respondió el día 1 de agosto confirmando a Laiseca como Superintendente de los Hospitales de Madrid y, por tanto, protector del de San Antonio<sup>97</sup>. En su escrito Laiseca recordaba “cómo el piadoso ánimo del S<sup>or</sup> Rey D. Carlos (que D<sup>s</sup> aia) mandó a D. Lucas Jordán, su pintor de Cámara, pintase todo el cuerpo de la yglesia y que el maestro maior concurriese a reconocer lo que combenía trazar para la mejor disposición de la pintura..., y aunque la pintura de la iglesia se executó luego, respecto de estar asalariado el pintor para todas las obras de S.M., faltaron los medios para la obra de los altares, siendo preciso zerrar la yglesia”. Sin embargo, la pintura del

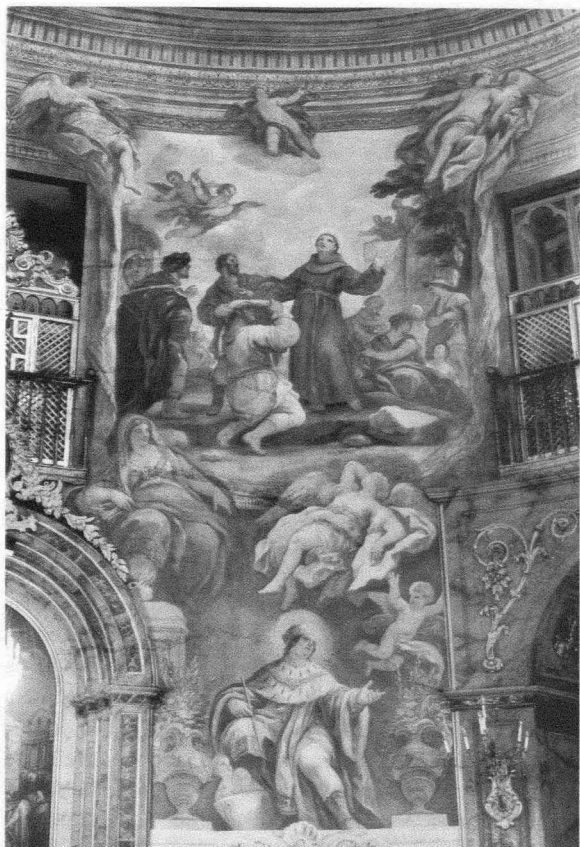


Fig. 14: Giordano: *Milagro del ciego fingido. ¿La Imitación? San Hemerico*. Madrid, San Antonio de los Portugueses.

cuerpo de la iglesia tampoco se hizo totalmente, pues sugería “que lo que falta para perficionar (sic) la pintura del cuerpo de la iglesia, y de los altares, mandará S. M. lo execute D. Lucas Jordán, como lo demás que a echo, siendo preciso que prosiga luego, para gozar de los días más crecidos que en adelante, para que se abra quanto antes este templo”. Dadas las dificultades económicas de los tiempos y que se necesitaban 57.570 reales, sugería Laiseca varias alternativas para obtener dichos fondos, algunas de las cuales, al parecer, no fueron aceptadas por los artífices de las obras. Pero esto era independiente del trabajo asalariado de Jordán, sobre quien se insiste que “combienie no perder el tiempo y ganar los días crecidos, antes que entren los cortos del ymbierno, es menester que S. M. mande a Jordán ponga luego en execución lo que falta en la pintura antes que S. M. salga a la Jornada”<sup>98</sup>. La despedida contundente de Laiseca: “espero la resoluzion de S. M. Y la orden que se me diese para ponerla en execución” tuvo una respuesta rápida en el reverso del mismo documento: “En Madrid, 27 de jullio de 1701. A cons<sup>ta</sup>. (¿consulta?), poniendo en noticia de Su Mg<sup>d</sup>. la representa-



Fig. 15. Giordano: *Milagro del muerto en la carreta. La Mansedumbre*. San Esteban. Madrid, San Antonio de los Portugueses.

ción del Sr. Don Juan, los papeles y diseños que remite, para que Su Mg<sup>d</sup>. se halle enterado y se sirua de mandar a Don Lucas Jordán, quien se crehe queda aquí asalariado de Su Mg<sup>d</sup>., acaue y concluya toda la obra de pintura que falta en esta iglesia”<sup>99</sup>. La formalización de la comunicación al rey lleva fecha del 1 de agosto, en una nota escueta que dice: “quedo enterado, y he mandado dar esta orden a Jordán”.

Tras una larga interrupción que se extiende entre septiembre-octubre de 1699 y julio de 1701 Lucas Jordán volvió a San Antonio de los Portugueses para concluir la pintura, lo que habría que entender como las partes bajas con los zócalos y quizá con las figuras de los reyes.

## 6. ESQUEMA DECORATIVO E ICONOGRAFÍA DE LA OBRA DE JORDÁN

El aspecto que hoy ofrece la decoración de Lucas Jordán en San Antonio de los Portugueses debe entenderse a partir de un hecho fundamental, como es el de la decoración general del templo acometida en la última



década del siglo XVII por iniciativa de D.<sup>a</sup> María Ana de Neoburgo, secundada por el rey Carlos II, cuando *de facto* detentó el patronato del Hospital. Parece que fue a partir de 1698 cuando se produjo el desmantelamiento de todos los retablos erigidos desde la fundación y durante el patronazgo de D.<sup>a</sup> Mariana de Austria, cuyas imágenes y lienzos fueron guardados, no así sus estructuras arquitectónicas, talla y decoración, que en parte se reutilizó en altares dentro de las enfermerías de hombres y mujeres del Hospital. También se acometió el desmontaje de una puerta lateral de la iglesia (entonces cegada) que en algún momento estuvo abierta en el tramo central del lado del Evangelio, hacia la Corredera de San Pablo, y cuyos restos fueron vendidos en 1702<sup>100</sup>. Igualmente, en los largos meses que la iglesia permaneció cerrada, Felipe Sánchez reforzó los muros del edificio, fortificando y asegurando las hornacinas, picando pilastras, basas y zócalos para alisar los muros para las pinturas, y profundizando en la hornacina del altar mayor, aunque los documentos consultados no dicen nada. Esta intervención de Felipe Sánchez y alguna otra leve alusión arquitectónica a pilares y pilastras, permite plantearse con cierto fundamento si la sección transversal de la iglesia que forma parte del proyecto de Pedro Sánchez (Florenia, Uffizi, Gabinetto dei Disegni) (fig. 2) no llegaría a ejecutarse de modo más o menos fiel por lo que se refiere a la elevación de los muros, con sus parejas de pilastras con nichos escultóricos entre ellas, enmarcando dos pisos de hornacinas y tribunas de igual anchura<sup>101</sup>, ya que es evidente que en otras partes no se respetó, como puede verse si se compara la cúpula con óculos del dibujo, con sus nervios marcando unos lunetos, con la cúpula con ventanas rectangulares en los lunetos existente en la actualidad.

El anillo inferior de la cúpula (fig. 9), además de las transformaciones conocidas por Palomino: retoques, la nube bajo San Antonio y las columnas salomónicas, fue pintado de nuevo por Jordán con ocho parejas de ángeles niños sosteniendo bandejas bronceadas ovaladas y ochavadas con escenas correspondientes a las vidas y martirios de los santos portugueses bajo los que se colocan. Las bandejas sugieren relieves de bronce y están realizadas en grisalla de tono verdoso, reavivada con detalles de oro, mientras que los ángeles niños lucen carnaciones naturales en sus desnudos y se cubren con telas de colores, fundamentalmente azules y ocre amarillos, tendidas también sobre los bordes superiores de las bandejas (fig. 11). Siempre ha habido ciertas dudas sobre la autoría de esta parte de la cúpula, quizá por la similitud de estas grisallas con las que Rizi pintó en los pilares de la cúpula de San Plácido (hacia 1660-1664), en torno a los mismos años en que se pinta San Antonio de los Portugueses. Pero las dudas se despejan completamente ateniéndose únicamente al estilo de la pintura,

que es el de Jordán<sup>102</sup>, y a los dibujos preparatorios de la Biblioteca Nacional de Madrid y del Gabinetto dei Disegni de los Uffizi de Florencia. El dibujo de Madrid (fig. 10) representa a un ángel con el brazo izquierdo extendido sobre el borde superior de un fragmento de medallón de perfil circular; su pose dinámica deja la mano derecha estirada hacia abajo, marcando una diagonal<sup>103</sup>. Es un esquema que, sin coincidir fielmente con ninguno de los angelitos pintados, se repite en varias ocasiones en la decoración de las cartelas, bien sea en el sentido del dibujo, bien en inversión, con leves variaciones en los complementos. El dibujo de los Uffizi fue identificado hace muchos años por Witzthum, representando una composición completa con dos ángeles a los lados de una cartela octogonal (fig. 12)<sup>104</sup>.

Otro asunto delicado en esta misma zona es el de los festones de frutas y telas que caen por las jambas laterales de las ventanas. Ruiz Pardo, que atribuye los festones al dúo Rizi-Carreño de Miranda, supone que “se extenderían a modo de arco desde las ventanas hasta las bandejas”<sup>105</sup>, pero parece más lógico considerarlos como obra unitaria, tanto por razones de estrategia como de estilo. Están realizados con una fuerza y una opulencia poco frecuentes en España; son inusuales en las decoraciones tempranas conservadas de Rizi y Carreño de Miranda, como por ejemplo en el Camarín de la Virgen del Sagrario de la catedral de Toledo<sup>106</sup>; y, desde nuestro punto de vista, están cercanos a lo napolitano de un Abraham Brueghel, por lo que quizá sean obra del mismo Jordán y de sus ayudantes.

Jordán puso en pie toda su experiencia en decoraciones barrocas para adornar la iglesia con una fingida colgadura permanente de ocho tapices, tensados bajo la cornisa por ángeles niños y mancebos, mientras otros los recogen a los lados de las tribunas para dejar sus vistas despejadas; unos con otros forman un verdadero festón de cuerpos, alas y telas rítmicamente ondulado, que se completa con la cenefa curvada del tejido. La tapicería ocupa la parte más alta de los muros, descolgándose hasta la altura de las claves de las hornacinas (figs. 14 y 15). A continuación, en un segundo nivel, están representadas, según Palomino, alegorías de las virtudes más relevantes de San Antonio de Padua en cada uno de los milagros y acciones representadas, alegorías que son complementarias de las representaciones de las virtudes cardinales (Prudencia, Justicia, Fortaleza, Templanza) en las velas de las ventanas de la cúpula. En la parte inferior, sobre los zócalos y cartelas marmóreas fingidas, están las figuras de los reyes y reinas de Europa, puestos en honor de D.<sup>a</sup> María Ana de Neoburgo, y flanqueados por hermosos floreros, algunos con lirios blancos que es uno de los atributos simbólicos del santo de Padua.

En los campos de los ocho tapices alternan los milagros de San Antonio de Padua, unos muy conocidos,



Fig. 17. Giordano: La Verdad (Milagro de la mula de Tolosa). Madrid, San Antonio de los Portugueses.



Fig. 16. Giordano: Milagro de la mula de Tolosa (detalle). Madrid, San Antonio de los Portugueses.



junto a otros nunca identificados, que, unidos a la escena de la gloria de la cúpula pintada por Carreño de Miranda sobre dibujos de Rizi, constituyen uno de los ciclos iconográficos más importantes dedicados al santo. Sorprende por ello el silencio de L. Rëau sobre esta serie<sup>107</sup> o que en la monografía sobre Jordán no se identifiquen todos los temas, quedando otros vagamente descritos<sup>108</sup>. En las líneas siguientes intentaremos subsanar estas lagunas, describiendo completamente cada uno de los paneles en sus tres registros: escenas milagrosas, figuras alegóricas y reyes, empleando fuentes hagiográficas, la *Icología* de Cesare Ripa<sup>109</sup> y repertorios hagiográficos en lo referente a los reyes. Por lo que respecta a la identificación de los milagros de San Antonio de Padua, cabría esperar que el *Építome de la vida, acciones y milagros de San Antonio de Padua*, de fray Miguel Pacheco (Madrid, 1647), que fue Administrador del Hospital de San Antonio hasta su muerte hacia 1660<sup>110</sup>, hubiera servido de fuente de inspiración iconográfica para los pintores. Sin embargo no contiene todos los milagros representados y alguno de ellos se relata en contextos completamente diferentes a los de otras hagiografías. Por ello hemos preferido como vehículo iconográfico la obra de fray Miguel Mestre (Madrid, 1777, decimotercera edición)

Si comenzamos desde el altar mayor y seguimos por el lado del Evangelio hasta cerrar la elipse, los milagros, alegorías y figuras regias son los siguientes:

**1. Milagro de la predicación de San Antonio de Padua a los peces en Rímini. La Caridad cristiana. Santa Idacia o Edita de Inglaterra.** El relato está perfectamente identificado en la vida de San Antonio y es uno de los más populares. Después de intentar evangelizar a los herejes cátaros de Rímini, con poco éxito, pues no conseguía que prestaran atención a sus sermones, el santo se retiró a las orillas del mar y allí predicó a los peces que en gran número le escucharon. Ante el prodigio los ciudadanos de Rímini se convirtieron<sup>111</sup>. La historia presenta un claro paralelismo con la predicación de San Francisco de Asís a los pájaros.

Con la fisonomía que va a mantener en toda la serie, un hombre de cara redondeada, imberbe y poco varonil, de aspecto quizá demasiado joven o de facciones poco marcadas<sup>112</sup>, el santo aparece sentado en el lado izquierdo de la composición, sobre las rocas de la ribera, gesticulando con las manos ante un auditorio de peces, mientras tras sus espaldas un grupo de hombres comenta el prodigio. Como en las restantes escenas, la representación es al aire libre, lo que sin duda facilita una iluminación más constante y un colorido más claro.

Los bordes inferiores del tapiz lo recogen un ángel niño, junto a la imposta del retablo mayor, y una alegoría de la *Caridad cristiana*, vestida de blanco, con un

manto rojo y sosteniendo en su mano un corazón ardiente, tal y como la describe Ripa, quien añade que es "hábito de la voluntad infundido por Dios" (fig. 20). El corazón ardiente significa el afecto puro del "ánimo que se orienta hacia Dios y hacia sus criaturas"<sup>113</sup>.

En el nivel inferior, la reina representada debe identificarse como *Santa Idicia o Edita de Inglaterra* y va caracterizada con ropas reales y manto de armiño, portando en sus manos un panecillo y un jarro blanco (fig. 27). Esta santa princesa de sangre real, hija del rey Edgardo de Inglaterra y de la reina Vulfride, se consagró a la vida monástica, siguiendo en ello el ejemplo de su madre, y renunció siempre a ceñir la corona, prefiriendo dedicarse a la asistencia de los pobres y al ayuno, asunto al que quizá hagan alusión el jarro y el panecillo<sup>114</sup>. Fue una de las incorporadas a la decoración en honor de la reina D.<sup>a</sup> María Ana de Neoburgo y que así aparece identificada en la relación de Palomino; sin embargo, Palomino incurre en un error de ubicación o en un error iconográfico, pues en esta posición sitúa a Santa Cunegunda, esposa del emperador San Enrique, cuya iconografía corresponde con la imagen de la santa que cierra la elipse, según se verá más adelante<sup>115</sup>. Todos los reyes y reinas parecen tener en común haber favorecido la evangelización cristiana de sus reinos, o haberse convertido ellos mismos, o haber destacado en virtudes especialmente apreciadas por la Iglesia. Se agrupan en torno a dos orígenes fundamentales, como son el hispánico y el germánico-centroeuropeo, y quizá sea probable que en su planteamiento iconográfico participara directamente el Administrador fray Guillermo Osvaldo, intentando complacer los gustos de D.<sup>a</sup> María Ana de Neoburgo, a la que servía fielmente. De ahí la rebuscada iconografía de algunas de las representaciones.

**2. Milagro de la restitución del pie cortado. La Paz (?). La Penitencia (?). San Enrique, emperador de Alemania.** Leonardo, un muchacho que había pegado un puntapié a su madre, movido por el remordimiento de su acción, se había confesado con San Antonio y éste la había afeado su conducta. El muchacho se cortó el pie para no volver a incurrir en la misma falta, pero la madre intercedió ante el santo para que lo sanara. San Antonio le restituyó el pie al muchacho al ver su profundo arrepentimiento<sup>116</sup>. Por su juego de planos y arquitecturas se trata de una de las escenas más complejas del conjunto. En lo alto de una grada, con una fuerte visión de sotto i su, San Antonio procede a insertar el pie cortado del joven, que es trasladado por dos hombres, mientras una multitud se hace eco a partes iguales del horror de la acción y de la maravilla del milagro.

En el borde inferior del tapiz aparece un ángel manco y dos figuras alegóricas. A la derecha, la figura





Fig. 18. Giordano: *Milagro del niño tullido*. Madrid, San Antonio de los Portugueses.



Fig.19. Giordano: *La Caridad. La Fe*. Madrid, San Antonio de los Portugueses.

apoyada en una cornucopia con abundantes frutos derramados y con una espada, cuya punta está en tierra, quizá pueda identificarse con la *Paz*. Viste túnica blanca y un manto azulado que le proporcionan una intensa luminosidad (fig. 22)<sup>117</sup>. A la izquierda, una mujer vestida de blanco y con un manto amarillo, que lleva en las manos una rama seca y un pez, quizá pueda identificarse con la *Penitencia*, que según Ripa se realiza por medio del dolor y de los ayunos (fig. 21). Sin embargo, debería ir vestida con una túnica de color muy oscuro y rota en jirones, con el semblante triste<sup>118</sup>.

En este panel el personaje representado es *San Enrique, Rey de Alemania y Emperador* (fig. 28), o sea, Enrique II de Bamberg (972-1024) representado con las insignias imperiales: con armadura bajo el manto, corona, cetro y globo terráqueo con una paloma blanca. Interián de Ayala recoge una breve reseña hagiográfica de este piadoso emperador, canonizado por su castidad, que en realidad no fue otra cosa que una impotencia funcional para concebir un heredero. En realidad, su historia es insoluble de la de su esposa Santa Cunegunda, también representada en esta serie, que fue acusada por su marido de infidelidad conyugal. Quiso someterse a la prueba del fuego y salió victoriosa de ella, por lo que su virginidad y castidad también quedaron libres de sospecha. En la pintura de Lucas Jordán que cierra la serie de reyes aparece representada con una reja de arado incandescente en las manos. Ambos fundaron y promovieron la construcción de la catedral de Bamberg<sup>119</sup>. La historia personal de este matrimonio regio recuerda en parte a la del propio Carlos II y D.<sup>a</sup> María Ana de Neoburgo.

**3. Milagro del asno que reconoce en la ostia el cuerpo de Cristo y se arrodilla** (fig. 16). **La Verdad. La Experiencia. San Luis, rey de Francia.** Quizá uno de los milagros más populares de San Antonio, que suele situarse en Toulouse (Tolosa de Francia). Un hereje llamado Bambillo discutía con San Antonio sobre la Eucaristía y la presencia real de Cristo en la ostia consagrada, aceptando convertirse al cristianismo si su mula, tras tres días de ayuno, elegía la Eucaristía en lugar del saco de cebada y además se arrodillaba. Hecho el desafío, a los tres días la mula se halló ante la cebada y la ostia consagrada, y para asombro de todos el animal se arrodilló ante la ostia, reconociendo en ella la presencia verdadera de Jesucristo y disipando las dudas de su amo<sup>120</sup>.

Para este tapiz existe un boceto pintado con la escena central<sup>121</sup> y un dibujo preparatorio que incluye las dos alegorías con sus letreros identificativos: son la *Verdad* ("verita") a la derecha y la *Experiencia* ("esperienza") a la izquierda (figs. 17, 25 y 26)<sup>122</sup>. Ripa recomienda pintar la Verdad como una mujer bellísima y

desnuda, que levanta en la diestra una imagen del sol, y tiene en la izquierda un libro abierto y una palma. Su valor moral es claro: "Es... un hábito del animo dispuesto a no torcer el rumbo de la lengua..., afirmandose sólo lo que es y negando aquello que no es..."<sup>123</sup>. Aunque no del todo desnuda, viste de blanco y descubre los pechos. La Experiencia aparece como una mujer anciana de piel arrugada y pechos lacios que lleva en la mano un libro y pisa algo que parece una esfera armilar<sup>124</sup>.

*San Luis, Rey de Francia*, es el personaje representado en este panel. Lo está con el manto real y una espada, a la vez que caracterizado con una larga barba negra (fig. 29)<sup>125</sup>. Su presencia en esta serie debe tener que ver con su parentesco con San Fernando y, por tanto, con los antecesores santos de los reyes y de la monarquía hispana.

**4. Milagro del muerto en la carreta. La Mansedumbre. San Esteban, príncipe de Hungría** (fig. 15). Las hagiografías de San Antonio de Padua suelen recoger un número de historias, leyendas y milagros mucho más abundante, de gran riqueza para construir e interpretar las escenas representadas por los artistas. Esta escena representa un suceso ocurrido en el transcurso de la construcción de un convento franciscano en Gemonia (sic), junto al Adriático". Mientras San Antonio estaba contemplando las obras de convento, acertó a pasar por allí un labriego que conducía un carro tirado por bueyes, en el cual iba acostado su propio hijo. El santo le pidió ayuda para trasladar algunos materiales de construcción y el labriego se excusó diciendo que conducía al cementerio el cadáver del joven. San Antonio no insistió. Cuando se hubo alejado el labriego quiso contarle lo ocurrido al muchacho y reírse, pero entonces el muchacho no respondió, porque realmente había muerto. Volvió arrepentido donde estaba San Antonio, imploró su intercesión y cuando hizo la señal de la cruz el joven recobró la vida<sup>126</sup>. La representación parece una escena de camino, en la cual tanto el santo como su compañero fray Lucas parecen cargar con unas alforjas. Con el carro marchando en lontananza, bajo cuyo toldo de ve un cuerpo tendido, dos hombres imploran a San Antonio.

La virtud que aparece en esta escena, formando pareja con el ángel mancebo que recoge el tapiz, quizá sea la *Mansedumbre*; va vestida de amarillo, con un velo azul sobre la cabeza, y lleva en el regazo un corderillo (fig. 23). Ripa la describe como una muchacha que sostiene el cordero entre sus brazos y lo acaricia<sup>127</sup>.

*San Esteban, rey de Hungría*, se sitúa en el nivel inferior del muro y va representado como un anciano de larga barba blanca, vestido con armiño, coronado y con el cetro en la mano derecha, mientras luce en la izquierda, y de modo bien visible, un manojo de tres grandes





Fig. 20. Giordano: *La Caridad cristiana*. Madrid, San Antonio de los Portugueses.

clavos (fig. 30). Según Interián de Ayala, que emplea para sus argumentos las oraciones del rezo del santo, fue el introductor del cristianismo en Hungría y sugiere que “no será una pintura cabal de este santo... si no se le pinta con una cruz”. Los tres clavos podrían ser un símbolo de la misma cruz<sup>128</sup>.

**5. Milagro del ciego fingido. Mujer con máscara a los pies ¿la Imitación? San Hemerico, príncipe de Hungría** (fig. 14). Unos herejes sobornaron a un pobre hombre para que fingiese haber perdido los ojos mientras partía leña, le pusieron un vendaje ensangrentado y le llevaron ante San Antonio a implorar su curación. De buena fe, el santo escucho sus plegarias, le impuso las manos y le mandó quitarse la venda. Al quitársela, los ojos se quedaron pegados a ella y perdió verdaderamente la vista, tornándose la burla en tragedia, mientras el prodigio lograba la conversión de los herejes. De nuevo el santo hizo la señal de la cruz y devolvió al hombre la vista en el cuerpo y en el alma<sup>129</sup>. La escena representa al santo con los ojos entornados al cielo, mientras el falso ciego, ayudado por otro hombre, se quita la venda en presencia de otras personas.



Fig. 21. Giordano: *La Penitencia (?)*. Madrid, San Antonio de los Portugueses.

La alegoría representa a una mujer vestida de blanco y con un manto rojo, que pisa una máscara. Con otros atributos complementarios, como un manojo de pinceles y una mona a los pies, Ripa caracteriza a la *Imitación*, que quizá esté aquí representada por su semejanza con el fingimiento<sup>130</sup>, ya que la máscara “sirve para imitar en las comedias, y aún fuera de ellas, la apariencia y el porte de los diversos personajes”(fig. 24).

*San Hemerico, Príncipe de Hungría*, fue padre de San Esteban. No hemos hallado fuente iconográfica para su representación, que Jordán resuelve mediante un cetro y un manto real, además de colocar a sus pies un recipiente junto al cual se halla un niño (fig. 31).

**6. Milagro de la curación de un muchacho tullido. La Fe católica. La Caridad. San Hermenegildo, rey de España.** Mestre sitúa este milagro en el transcurso de los viajes del santo a Sicilia. Cuando San Antonio buscaba caminos recónditos por los que desplazarse, una mujer salió a su encuentro y le pidió la curación de su hijo tullido de pies y brazos desde su nacimiento, al cual traía con ella. El santo, enfadado, despachó a la mujer, quien insistió aún más humillada para mover la piedad

del santo. Fue fray Lucas, compañero de San Antonio, quien le pidió que la socorriera haciendo sobre el niño la señal de la cruz. Al hacersela el niño sanó (fig. 18). Y añade Mestre "atribuyó su humildad el milagro a la fervorosa fe de la mujer"<sup>131</sup>. En la representación destaca especialmente el importante papel asumido por fray Lucas.

Las alegorías que acompañan a este milagro son la *Fe Católica*, situada en el lado derecho, y la *Caridad*, en el izquierdo, de acuerdo a las iconografías más convencionales y adaptándose perfectamente a los textos de Ripa (fig. 19). La Fe va vestida de blanco, con la mano derecha apoyada en el pecho y con un cáliz, al que mira fijamente, en la izquierda<sup>132</sup>. La Caridad, sobre cuya cabeza se ve una llama que representa su corazón ardiente, amamanta a un niño y otro está junto a ella<sup>133</sup>.

En el registro inferior está representado *San Hermenegildo, Rey de España*, como un joven con manto de armiño y un gran collar de oro, sin corona ni cetro, mientras que bajo sus pies yace la hoja de un gran alfarje. Interián de Ayala señala como una de las razones para no llevar todas las insignias reales que "Hermenegildo solamente fue sucesor de su padre... Por esta razón, he observado yo mismo, que le pintan sin cetro y con aquella pequeña corona... (que) no es propia de rey, sino de príncipe", aunque con otras razones señala luego que fue rey de pleno derecho y que le corresponden todas las insignias reales, porque su padre le despojó de ellas al convertirse (fig. 32). Según San Gregorio Magno murió de un golpe de "segur" en la cabeza, que le dio el guardián que le custodiaba<sup>134</sup>.

**7. Milagro de la tormenta que no mojó a los asistentes a un sermón de San Antonio. Mujer pisando un monstruo de siete cabezas. El Deseo (?). San Fernando, rey de España.** Se refiere la historia a una predicación de San Antonio de Padua que sus hagiógrafos suelen situar en la ciudad de Limoges. Durante un sermón ante una multitud se levantó una tormenta con grandes nubes negras y relámpagos que el santo intuyó era obra del diablo. Ante el temor del auditorio San Antonio tuvo que calmarlo, prometiéndole que no se mojarían mientras estuvieran allí. Efectivamente, al terminar el sermón y la tormenta, sólo había llovido fuera del grupo de fieles<sup>135</sup>.

Las dos alegorías resultan de difícil identificación a pesar de su evidente caracterización. A la derecha está representada una mujer desnuda, públicamente cubierta y ligeramente velada que pisa con sus pies un monstruo de cabezas múltiples, cuerpo de ave y alas de dragón, junto al que hay una corona. A la izquierda, aparece una matrona alada, vestida de azul, con una llama en las manos, que quizá pueda identificarse con el *Deseo*<sup>136</sup>. La hidra de siete cabezas personifica habitualmente los

pecados capitales, y por extensión simplemente el pecado vencido.

La figura de *San Fernando, Rey de España*, está representada con armadura recubierta por el manto real, mientras luce corona y espada. Es una iconografía más familiar al medio hispánico, sobre la cual Interián de Ayala no advierte nada especial (fig. 33)<sup>137</sup>.

**8. Milagro del recién nacido que nombra a su padre. Mujer pisando la cabeza de un hombre. Santa Cunegunda, reina de Alemania.** Es otro de los milagros más populares de San Antonio, que según la tradición tuvo lugar en Ferrara. Una mujer fue acusada por su marido de que el niño que llevaba en su vientre había sido engendrado por otro hombre. Al irlo a bautizar, San Antonio preguntó, dirigiéndose al niño. ¿Quién es tu padre? y el niño se incorporó y dirigiéndose hacia su verdadero padre identificó al marido de su madre. Como en la escena correspondiente del lado del Evangelio, el relato transcurre al aire libre sobre unas gradas y con un fondo de barandillas con curiosos asomados, que asisten a la acción y a los gestos asombrados de los participantes en el prodigio<sup>138</sup>.

No ha sido posible identificar la alegoría representada bajo la forma de una mujer que pisa una cabeza cortada y viste de blanco con un manto tornasolado rosáceo y azulado.

Sobre la reina *Santa Cunegunda de Bamberg* (+ 1040) ya se han adelantado las razones de su identificación con esta figura, que tras ser acusada de adulterio por su propio marido, quiso someterse a la prueba del fuego, caminando descalza sobre rejas de arado ardientes, de la que salió ilesa. De ahí que esté representada con una reja incandescente en las manos como atributo personal, además de los correspondientes a la realeza (fig. 34)<sup>139</sup>.

El arco de la hornacina del altar mayor está coronado por una gloria de ángeles, de formas bellísimas y colorido vivo, que rodean al Espíritu Santo. Sus alas y telas invaden la zona de la cornisa y buscan la conexión con la cúpula pintada.

Con la ayuda de sus colaboradores, tanto el maestro de obras Felipe Sánchez, encargado de los andamios y de los estucos murales, como de los oficiales pintores, Lucas Jordán desarrolló una ingente tarea de pintura mural al fresco, bien planificada, a fin de ir traspasando a los muros los cartones correspondientes a las distintas figuras, según las jornadas de trabajo. La variedad de posturas, gestos, movimientos y expresiones de los ángeles, de San Antonio y de las figuras que asisten a sus milagros se mantiene intacta a pesar del efecto unitario de la decoración, donde prima fundamentalmente el efecto de conjunto, en el que se integra la cúpula. Desde un punto de vista técnico, Palomino recuerda a propósito de los retoques sobre el fresco "que Jordán





Fig. 22. Giordano: *La Paz* (?). Madrid, San Antonio de los Portugueses.

usaba de la templa al huevo, para retocar algunos salitrados”<sup>140</sup>. Puede decirse que hay tres niveles de lectura en la pintura ejecutada por Jordán: una, de carácter eminentemente popular y piadoso, ejemplificada en los milagros del Santo pintados sobre los tapices fingidos; otra segunda, de carácter más erudito e intelectual, apoyada sobre las alegorías de las virtudes; y finalmente, la tercera, de inspiración monárquica y cristiana, que ve en los reyes representados los antecedentes santos de la monarquía reinante.

## 7. LOS LIENZOS DE LUCAS JORDÁN

Para unificar el aspecto de estos retablos hornacina Lucas Jordán realizó cuatro grandes lienzos, de los cuales tres terminarían colocados en otros tantos retablos a partir de 1702, compartiendo un lugar privilegiado con los dos lienzos antiguos de *Santa Engracia* y *Santa Isabel de Portugal*, debidos al pincel de Eugenio Cajés (1631), y con otro de la *Inmaculada Concepción*, aportado en ese mismo año por la Hermandad del Refugio al hacerse cargo del Hospital e iglesia de San Antonio



Fig. 23. Giordano: *La Mansedumbre*. Madrid, San Antonio de los Portugueses.

de los Alemanes, cedida por Felipe V. A lo largo del siglo XVIII este lienzo<sup>141</sup> pasará de ser considerado una obra venerable, atribuida a Vicente Carducho, a ser considerado una ruina en el momento de ser sustituido en 1780 por el que ocupa hoy el primer altar del lado del Evangelio como fondo de una escultura de la Inmaculada, lienzo cuya paternidad hay que adjudicar muy probablemente a un desconocido Francisco Cazas o Casas.

La historia accidentada de los cuatro lienzos de Lucas Jordán nos interesa especialmente. En el transcurso de la elaboración del proyecto de los nuevos retablos para las capillas hornacina, quizá cuando iba cuajando el aspecto unificado, con la iglesia casi totalmente pintada, y a la vista de las pinturas e imágenes que configuraban las devociones acumuladas en el templo a lo largo del siglo XVII, debió surgir el encargo a Jordán de cuatro de los lienzos para los retablos que, con los dos de Cajés, completaran el óvalo de la iglesia. En una declaración del maestro mayor José del Olmo, anterior al 26 de julio de 1701, que Laiseca incluyó entre sus escritos acerca de lo que se necesitaba hacer para perfeccionar la obra de la iglesia, se lee “también se an de hazer quatro lienzos con sus bastidores, ajustados a las

medidas de las ornacinas, que estos los ha de pintar D<sup>no</sup> Lucas Jordán y conbendrá se sirvua Su Mag<sup>d</sup> de mandárselo antes de salir a la jornada. Y los dos de ellos parece conbendra sean el vno de San Carlos y el otro de Santa Ana, y los otros dos los que se señalaren...”, añadiéndose más abajo: “se aduierte que el ymportte de la pintura que a de hazer Jordán, estos cuatro lienzos no se incluyen, ..., sí sólo los bastidores de estos lienzos y imprimación”<sup>142</sup>. En la sesión del 29 de junio de 1702 del documento del traslado del patronato a la Hermandad del Refugio se anota una libranza de Laiseca, del 2 de septiembre de 1701, por 390 reales que había importado preparar los cuatro lienzos y llevarlos a casa de Jordán<sup>143</sup>, lo que ayuda a acotar el tiempo de realización entre finales de 1701 y comienzos del siguiente, antes de abandonar España. De estos lienzos se conservan tres y, aparte de su estilo jordanesco evidente, se documentan tardíamente en 1702 gestiones para recuperarlos a fin de colocarlos en los retablos y anotaciones en averiguaciones de cuentas.

El proceso ha sido documentado por Sánchez Beltrán a través de una breve historia de la cesión de San Antonio de los Portugueses a la Hermandad del Refugio a comienzos del año 1702 por decisión de Felipe V. Refiere que fue D. Juan de Laiseca quien había “dado orden a Lucas Jordán para que ejecutase unas pinturas para cuatro altares, de los siete de la iglesia”. Las pinturas las había dejado Jordán ocultas en manos de algún conocido, porque no se le habían pagado y el pintor se había marchado a Barcelona, camino de Nápoles, el 8 de febrero de 1702<sup>144</sup>. Las conversaciones con Jordán lograron rebajar el precio de las pinturas a 150 doblones, desde los 400 que pedía y de esta manera se recuperaron los lienzos para la decoración de la iglesia. Como las pinturas se encargaron antes de que la iglesia fuese de la Hermandad del Refugio sobraba un lienzo con la representación de la *Inmaculada Concepción*. El Refugio contaba con otra tela de igual iconografía atribuida a Carducho y que consideraba “inescusable” colocar, como así se hizo, quedando en suspenso el destino que finalmente se le daría a la pintura de Jordán<sup>145</sup>.

Lo fundamental sobre el encargo del Protector de los Hospitales de Madrid y la estrategia de Lucas Jordán para presionar y cobrar sus pinturas procede de dos cartas fechadas los días 20 y 21 de marzo de 1702, remitidas desde Barcelona por el Conde de Santisteban. No era otro que D. Francisco Benavides y de la Cueva, quien había sido Virrey de Nápoles (1688-1696) y acompañaba a Felipe V en la jornada que le conduciría hasta el virreinato. Era en aquel momento el Hermano Mayor de la Hermandad del Refugio y su actuación había sido de capital importancia para conseguir del Rey la cesión del Hospital e iglesia de San Antonio. La primera carta iba dirigida al Consiliario Reglar del Refugio D. Manuel



Fig. 24. Giordano: *La Imitación (?)*. Madrid, San Antonio de los Portugueses.

García de Bustamante y en ella le daba noticias de la alegría que le producía que la Hermandad hubiera entrado ya en posesión de los edificios de San Antonio, de la llegada de Jordán a Barcelona, con el cual ya había hablado sobre las pinturas encargadas por Laiseca y de su predisposición para conseguirlas para la Hermandad<sup>146</sup>. En la segunda del 21 de marzo afloran las opiniones sobre el carácter avaro de Jordán, quien se lamentaba de llevar año gastando y sin cobrar la renta del rey. El conde de Santisteban no lograba convencerle de que entregara las pinturas encargadas por Laiseca, porque se reafirmaba en su precio de 400 doblones “por lo bien perficionadas que están y lo que ha gastado en colores”. Las negociaciones habían sido rápidas y el conde había empleado a un pariente de Jordán como interlocutor, quien le había transmitido que por ser él, Jordán se conformaría sólo con 150 doblones para ayuda del viaje de retorno a Nápoles. El conde hace constar su enfado por el carácter de Jordán y su reconsideración: “que en el natural de este hombre no haremos nada contra su gusto y que siendo preciso hacer pinturas, siendo muy malas an de costar mucho mas y perdemos el thesoro que serán perpetuamente las que ha hecho este hombre...”<sup>147</sup>. Evi-





Fig. 25. Giordano: *La Experiencia*. Madrid, San Antonio de los Portugueses.

dentemente el Conde, afanoso coleccionista de pinturas de Jordán durante su estancia en Nápoles<sup>148</sup>, sabía de pintura, entendía su transcendencia, estaba dispuesto a aguantar las chulerías de Jordán, e incluso a aplaudírselas si era necesario, con tal de que las pinturas estuviesen en la iglesia. Así que pide al Mayordomo de la Hermandad del Refugio D. Juan Antonio de Oviedo y Mensa que le remita a la mayor brevedad, dado lo accidentado del viaje real a Barcelona, 100 doblones para redimir con ellos “estas alajas, como yo espero conseguirlo”<sup>149</sup>.

Estos 100 doblones pedidos son los que figuran en las cuentas desde el 16 de marzo de 1702 hasta fines de diciembre del mismo año, presentadas por D. Juan Antonio de Oviedo y Mensa<sup>150</sup> y firmadas el 3 de febrero del año siguiente: “D<sup>n</sup> Lucas Jordán. Mas se pagaron a D<sup>n</sup> Lucas Jordán zien doblones de a dos escudos de oro, que valen seis mill reales vellón, en que se ajustaron quatro pinturas que tenia hechas para las ornazinas de la iglesia de horden del señor D<sup>n</sup> Juan de la Yseca, sin hauersele dado satisfazion de ellas”<sup>151</sup>. En el mismo cuaderno de cuentas se anotaban otros pagos a Felipe Sánchez, Manuel de Arredondo, el marmolista Carlos Gau-



Fig. 26. Giordano: *La Verdad*. Madrid, San Antonio de los Portugueses.

tier, el dorador Manuel Ruiz y el pintor Nicolás Antonio de la Cuadra.

En la monografía sobre Jordán de Ferrari-Scavizzi las cuatro pinturas del encargo, en cuya recuperación para la iglesia de San Antonio media el marqués de Santisteban, están recogidas entre las “opere distrutte; opere non rintracciate”, lo cual sorprende extraordinariamente, pues tres de ellas –salvo la Inmaculada– se hallan desde 1702 en sus altares. Sin embargo no las desconocen los citados autores, porque a propósito de otras versiones de San Carlos Borromeo repartiendo limosna dicen que se trata de una derivación de obra jordanesca<sup>152</sup>.

## 8. LOS RETRATOS REALES SOBRE LOS ALTARES LATERALES

Nicolás Antonio de la Cuadra, pintor de origen vizcaíno, formado en Madrid en las últimas décadas del siglo XVII<sup>153</sup>, figura en las cuentas de San Antonio de los Portugueses como responsable de algunas obras finales de pintura, después de que Jordán hubiera abando-

nado Madrid. Así en las primeras cuentas dadas por el mayordomo de la Hermandad del Refugio, una vez tomada posesión del Hospital e iglesia de San Antonio, se consignan 2.920 reales pagados a Cuadra por “el medio punto de la entrada, seis retratos de los reyes que están de remate en las hornacinas, las siete portezuelas de los sagrarios, retocar lo maltratado de toda la iglesia, componer los lienzos de otros que estaban maltratados y se pusieron en la iglesia y sacristía, y los retratos de SS. MM. para la sala de juntas, dando 120 reales a los oficiales de de la Cuadra”<sup>154</sup> En el primero de los recibos firmado por Cuadra, que lleva fecha del 17 de junio, delata que la obra se estaba realizando en aquel momento.

Este documento viene a cerrar una de las incógnitas más persistentes en la historiografía de la pintura madrileña del barroco. En razón de una cita de Palomino en la vida de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, según la cual habría pintado un retrato del rey *Felipe V* para San Antonio de los Alemanes<sup>155</sup>, a partir de la cual fue identificado por Angulo Íñiguez como el retrato que coronaba uno de los retablos laterales, proponiendo de paso igual atribución para los de *María Gabriela de Saboya*, *María Ana de Neoburgo*, *Carlos II*, *Felipe IV* y *Felipe III*<sup>156</sup>, es decir, todos los de la iglesia, incluido el de la reina *D.ª Mariana de Austria* que, desde su punto de vista, “no parece ofrecer gran semejanza con el estilo de los retratos menores antes citados”. El estudio directo de todos los lienzos muestra que las similitudes estilísticas entre los retratos pequeños es total, caracterizada por su hechura de pincelada estirada y tersa, con poco empaste, secos de dibujo por seguir sin duda los dictados de modelos pictóricos y no de modelos vivos. Evidentemente, Cuadra se sometería a los modelos propuestos, modelos de serie iconográfica que abarcan un siglo. Por el contrario, el lienzo de *D.ª Mariana de Austria* es en todo de una calidad completamente diferente, más empastado, con la viveza del rojo de imprimación aflorando a la superficie. Tras su restauración se asemeja extraordinariamente a los retratos de la *Duquesa de Aveiro* (Madrid, Prado; y Vigo, colección particular<sup>157</sup>), uno de los cuales (el del Prado) está firmado por Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, quien debe ser el autor del lienzo de la iglesia de San Antonio de los Portugueses. En relación con este retrato de la reina viuda es interesante constatar en el inventario de 1702 la existencia de otros “dos lienzos redondos”, de los cuales no se aportan medidas, de los reyes Carlos II y su segunda esposa María Ana de Neoburgo, “con marcos tallados y sus coronas encima, y dos angeles de bulto dorados”, que estaban colocados en el presbiterio sobre las puertas de la sacristía. Así mismo se registran otros lienzos con los escudos de armas del rey Felipe IV y de la reina Mariana de Austria<sup>158</sup>, todo lo cual habla del patro-

nato real y de estrecha vinculación que siempre mantuvo San Antonio de los Portugueses con la Monarquía.

De todo lo demás que cita la anotación de las cuentas de 1702 sólo se conservan los dos retratos de *Felipe V* y de *María Gabriela de Saboya* en la Sala de Juntas de la Hermandad. Son del mismo tamaño que el de *D.ª Mariana de Austria* y *D.ª María Ana de Neoburgo*. El rey aparece representado con armadura y bastón de mando, luciendo una corbata a la francesa que oculta parcialmente el collar del Toisón de Oro, en una iconografía poco habitual, que parece derivar de la de los retratos de su abuelo Luis XIV, pintados por H. Rigaud. La reina viste un traje azul con encajes por el escote y acaricia en sus manos una perrita. La calidad es la misma que en los óvalos de los altares laterales, quizá algo acentuada por el brillo de la reciente restauración<sup>159</sup>.

## 9. INTERVENCIONES EN RELACIÓN CON LA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE LAS PINTURAS (1668-1986)

Desde la finalización de la decoración de la iglesia en sus dos fases fundamentales: la cúpula pintada por Francisco Rizi y Juan Carreño de Miranda (1662-1666) y los muros pintados por Lucas Jordán (1699-1701) el edificio sufrió obras de reparación, limpiezas y restauraciones de la propia pintura, que afectaron al aspecto del conjunto en general. A veces, simplemente se hicieron proyectos y estudios de restauración que no llegaron a cuajar, pero que indican el exquisito cuidado con el que siempre fueron miradas estas pinturas. En las líneas que siguen se traza la cronología documentada de estas intervenciones, sin tener en cuenta las sistemáticas sacudidas de los muros (limpiezas casi anuales en las proximidades de la fiesta de San Antonio), que sin duda fueron poco a poco afectando a la integridad de la obra de Rizi, Carreño y Giordano. Así en:

**1666-1668.** Se pone fin al proyecto de pintar íntegramente toda la iglesia. Pedro Cuervo blanquea los muros por 1.600 reales.

**1699-1701.** Lucas Jordán pinta los muros, realizando la mayor parte del trabajo antes de los meses de septiembre-octubre de 1699. Tras una interrupción de aproximadamente un año y medio, concluye la pintura de las partes inferiores a partir del mes de agosto de 1701. (Véase el texto).

**1755.** Tras el terremoto de Lisboa, ocurrido el 1 de noviembre, se solicitan varios informes sobre el estado de la iglesia, a fin de repararla si fuera necesario y sobre el modo de hacer la obra “a fin de que la pintura no padezca”. El 20 de noviembre los maestros Juan Manuel Guiz (sic), Francisco Prieto y Juan Manuel Martín Vidal





Fig. 27. Giordano: *Santa Edita de Inglaterra*. Madrid, San Antonio de los Portugueses.

“maestros de obras nombrados por el Corregidor de esta villa y de los nombrados por el Real Consejo de Castilla para el reconocimiento de los templos” encuentran que “se haze precisso componer todo lo que hace unos quebrantos que ay en los ángulos capialzados de los huecos de las tribunas, cuyas endiduras ascienden por el cuerpo de luzes sobre la cornissa a los lunetos y prosiguen atravesando el cañón de la bóveda que cubre la iglesia, las que para más pronto remedio y que no perjudique a la pintura se han de mazizar con gran cuidado en la dicha bóveda por la parte superior combexsa, engrapandolas con grapas de fierro de media a media bara de distancia asta su remate... para que de este modo no se rompa la pintura... y no aga en lo sucesivo más rompimiento, pues los que tiene se manifiesta no ser de lo acaecido de el therremoto, aunque si se han aumentado, y señaladamente se manifiesta en el lado de el ebangelio, donde está pintado un manzebo arrimado a el coro, que esta se ve estar fresca por aber descascara-do la pintura...”.

En su informe del 10 de diciembre Juan Bautista Sachetti, Maestro Mayor del Palacio Real, había valorado la obra de albañilería en 30.000 reales y la de pin-

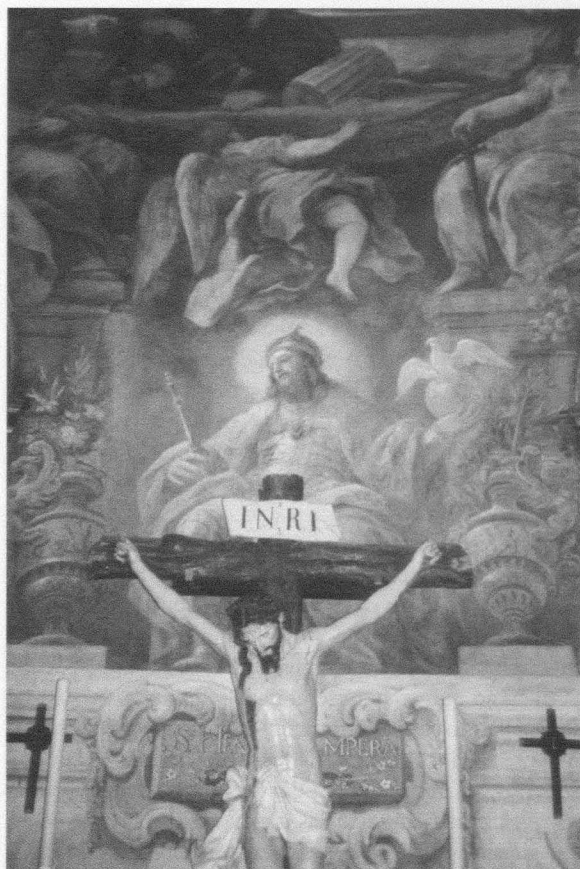


Fig. 28. Giordano: *San Enrique*. Madrid, San Antonio de los Portugueses.

tura en 10.000, para la cual sería necesario el concurso de “un pintor práctico, y de habilidad conocida, que este haga cerrar dichas aberturas a su satisfacción con ieso de cuerpo, y no líquido, que no corra, y heche a perder la demás pintura, teniendo también cuidado de sacarlas antes el polbo de adentro con fuelles, y darlo de cal, lo que le parezca al pintor, para que este lo componga bien con nueva pintura a imitación de lo que está pintado...”.

El 24 de diciembre el maestro Blas Rodríguez recomendaba la obra de los tres maestros frente a la de Sachetti. El mayordomo Conde de Baños estimaba su presupuesto excesivo y en lo referente a la pintura “no preciso”, según se deduce de su comunicación al Hermano Mayor (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546, n.º 6). Pero no consta documentalmente que se hicieran trabajos de restauración en la pintura.

**1756-1757.** En las cuentas de este año se le pagan 90 reales a Tomás López por limpiar la iglesia y “toda la media naranja”, una limpieza que incluye muros y cúpula, pero que no requiere andamios a juzgar por el precio (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 560: cuentas de 1755 a 1761).

**1762-1765.** Bajo la dirección de Miguel Fernández se remodela el presbiterio y se construye el nuevo retablo mayor, actualmente existente, que se remata con el grupo escultórico de Francisco Gutiérrez, quien por toda su labor recibió 8.000 reales (recibo del 82 de febrero de 1768. ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 561, recibos, n.º 25). Así como éste parece respetar la gloria de ángeles en torno al Espíritu Santo que campea sobre el arco, pintada por Lucas Jordán, las nuevas jambas de mármol de las dos puertas de la sacristía rompieron las cartelas con los rótulos de Santa Edita de Inglaterra (en el lado del Evangelio) y de Santa Cunegunda de Bamberg (en el lado de la Epístola), perpetuando el error iconográfico planteado por Palomino. (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 533, años 1762- 1765: Cuenta de la obra del Nuevo retablo).

**1780, abril-octubre.** El 22 de abril el mayordomo Marqués de Alcañices propone la construcción de un púlpito de hierro móvil y cuatro confesonarios más reducidos que los que había, “sin que nada ofenda a la pintura que tanto adorna la yglesia de San Antonio”, según el encargo que se le hace al capellán mayor D. José de la Rocha (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 561). Para la construcción de los confesonarios fue necesario horadar los muros existentes entre las hornacinas centrales, las traseras y la puerta de entrada, picando parte de los zócalos pintados por Jordán.

Las cuentas del capellán mayor al marqués de Alcañices, “como comisionado de la renovación de los altares de ella, refrescar y resanar las pinturas al fresco de sus paredes y cielo, y otras cosas...”, incluían otros trabajos en los retablos y en la pintura, todos los cuales ascendieron a 56.677 reales y 28 maravedís (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 533: cuentas del 2 de noviembre de 1780. Dos recibos de los pintores Manuel de Blas y Francisco Cazas o Casas nos aclaran su participación en las obras y su intervención sobre las pinturas.

**1780, junio, 14.** El pintor Francisco Casas firma un recibo por valor de 3.200 reales, pagados por el marqués de Alcañices a través del capellán mayor José de la Rocha “comisionado para la obra de pintura que se ha efectuado en la real Yglesia de San Antonio de los Alemanes de esta Corte, tres mil y doscientos reales de vellón por la limpieza y retoque de toda la pintura de toda la Yglesia y quadros de sus altares”. Se declara “profesor del Noble arte de la Pintura”. (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 533: recibos). Con posterioridad a esta obra restauró los dos lienzos de Cajés (recibo del 7 de agosto de 1780, por valor de 210 reales) y en la zona de entrada realizó trabajos “de refrescar la (pintura) de Jordán maltratada en la circunferencia del Arco de Entrada a dicha yglesia y poner

de pintado una moldura en todo el zócalo de la citada yglesia por exigirlo así la arquitectura del enumpciado arco” (recibo del 31 de octubre por valor de 200 reales) (Ibidem).

Francisco Javier Ugena, maestro carpintero, que realiza las mesas de altar, el púlpito y los confesonarios, entre otras cosas, también hizo los andamios “para el retoque de toda su pintura, xaspes y dorado”, mientras que Domingo Folgar, maestro altarero, recibió 660 reales “por el sacudido de toda la iglesia... y mudar los andamios para la pintura por toda su circunferencia” (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 533: cuentas del 2 de noviembre de 1780).

**1780, junio, 15.** El pintor y dorador Manuel de Blas firma un recibo de 20.072 reales por los jornales y materiales empleados en la obra de San Antonio. Sus trabajos fueron fundamentalmente de policromía de muebles (mesas de altar, confesonarios, púlpito, barandilla del presbiterio, retoques a la imagen del Santo) y de marmoreado en los retablos, aunque también intervino en el zócalo de toda la iglesia y doró los letreros de los santos reyes. Los jornales ascendían a 13.300 reales y los materiales a 6.772 reales (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 533: recibos).

Es muy probable que las pinturas que se realizan en este momento sean los repintes que han ocultado la mayor parte de la obra de Lucas Jordán hasta 1999, en que se ha procedido a su restauración.

**1850, junio, 25.** Se da comienzo a la instalación de andamios para retocar la iglesia (¿exteriormente?) y toda la casa, bajo la dirección del arquitecto D. Isidoro Alarcos, quien advierte que se haga “con el mayor cuidado en lo respectivo a la iglesia, a fin de evitar cualquier deterioro en la pintura interior de ella” (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 534, n.º 5: Expediente sobre reparación y adquisición de efectos (1843-1871).

**1874.** Obras exteriores en la cúpula por desprendimiento de la cruz y veleta (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 534, n.º 5).

**1885, noviembre, 7.** El Inspector de san Antonio D. Gregorio Robledo en un informe sugiere que se estudie la limpieza y restauración de las pinturas, acudiendo a pedir informes a la Academia de San Fernando. En su escrito manifiesta que “el transcurso del tiempo, el calor de las luces y el humo del incienso, han sido causa de que se descoloren en unos puntos y se ennegrezcan en otros los hermosos frescos que adornan sus paredes, siendo preciso por tanto se atienda a su limpieza y restauración.

“Más como esto haya de ser hecho con gran inteligencia y por una mano tan hábil que, al conservar toda la importancia de su composición, sepa restaurar toda la belleza de su colorido, dándole la frescura que tenía en





Fig. 29. Giordano: *San Luis de Francia*. Madrid, San Antonio de los Portugueses.

sus primitivos tiempos...” (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546 (1): 1885-1888. Obras exteriores e interiores).

**1886, julio, 10.** Presupuesto del arquitecto Manuel Ruiz de Salces para reparar el exterior de San Antonio y ponerlo en armonía con la obra nueva, así como para la limpieza de su interior. Preveía poner andamios “en la parte interior del templo”. Otros presupuestos no aluden a las pinturas (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546 (1), n.º 9).

**1886, noviembre, 3.** El día 3 de noviembre la Junta Directiva acordó estudiar diversas obras de decorado y limpieza interior del templo, encargando el trabajo al Inspector de San Antonio Sr. Marqués de la Solana y que consultara “antes de emitir informe con el Sr. Madrazo en cuanto a lo referente a las pinturas de los techos”. El día 6 comunicaba el Inspector que, por encargo de Madrazo, el Sr. Cubells había visitado la iglesia y que “dijo que, de no hacer una completa restauración de todas las pinturas (obra que sería costosa y de mucho tiempo), consideraba que la Hermandad debería limitarse a disponer se practicara una limpieza general de la bóveda y paredes de la iglesia, absteniéndose por tanto



Fig. 30. Giordano: *San Esteban de Hungría*. Madrid, San Antonio de los Portugueses.

de coger las grietas pequeñas y desconchadas que en el día existen”. El informe del marqués de la Solana transmitió las opiniones de Martínez Cubells y se manifestó de modo negativo a la restauración. No obstante algunos pintores presentaron sus presupuestos para la obra, como Manuel García Hispaleta (fechado el 10 de noviembre), Eduardo Banda y Enrique Casanova (el 11 de noviembre), y Francisco de la Oliva (el 8 de noviembre). Éste fue el más explícito sobre el modo de proceder: su intervención en la bóveda y en los muros tendría como finalidad “restituir (las pinturas) a su frescura y brillantez sin más retoque que el puramente indispensable para subsanar los desconchados y agrietados en que falta por completo el color y la pintura, de suerte que no sufran la menor alteración”. El importe del presupuesto ascendía a 20.000 pesetas y el tiempo de realización a tres o cuatro meses. (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546 (1): años 1885-1888. Obras exteriores e interiores. Obras interiores, n.º 2: Informe del Inspector referente a las obras de restauración interior... y presupuestos de varios artistas).

Estos presupuestos no fueron aprobados, ni se hizo ninguna restauración.

**1922, noviembre, 30.** El Secretario de la Hermandad solicita al arquitecto D. Luis Cabello Lapiedra que haga un examen técnico sobre las manchas observadas en la bóveda, tal y como se había acordado en la Junta del día 25. Fechado el 6 de diciembre, lo dirigió al Secretario de Gobierno, quien lo recibió el día 9. En su portada se lee: “queda en suspenso por orden del Sr. Burguete”. Cabello Lapiedra había practicado un reconocimiento “meramente ocular”, pero su informe contiene un estado de la pintura bastante fiel: “por la parte superior de los huecos que forman las tribunas inmediatas al presbiterio, principalmente, y en algunos puntos de la parte alta de la bóveda, así como en algunos otros diseminados por la misma, se aprecian a simple vista y se detallan con anteojos hasta donde es posible, ciertas manchas blanquecinas que denotan que la pintura al fresco se halla pasada o desprendida”.

“La construcción encamonada de la bóveda recubierta con su armadura... aleja toda suposición de que la influencia de goteras o humedades antiguas puedan ser la causa de las manchas observadas”.

“A juicio del que informa, proceden de la acción del tiempo y es un fenómeno natural y lógico que se produce en esta clase de pintura al fresco que..., no han sufrido limpieza ni conservación alguna en el transcurso de incalculable número de años, entre otras cosas por lo difícil y delicado que resultan estas operaciones”, siguiendo con un discurso teórico sobre la técnica del fresco y San Antonio, y sugiere la urgencia “en la limpieza y restauración de los frescos” por persona competente, con conciencia artística y verdaderamente perita y entendida en el arte del fresco, y que se solicite a la Academia la designación de tres nombres de pintores conocedores del fresco “que fuesen garantía de éxito para los propósitos que se interesan”, para lograr presupuestos de ellos y datos sobre la ejecución de la obra (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546. 1885-1888, Obras exteriores e interiores, n.º 9).

**1924, febrero, 19.** En la Relación de las obras más importantes que acaban de hacerse en la real Iglesia de San Antonio, redactada por el Inspector D. Valeriano Anguita, se anotan el reconocimiento minucioso del tejado para evitar las filtraciones de agua; la limpieza general de la bóveda y de las tapias del templo; la colocación de ventanas de cristal blanco translúcido para “atenuar los efectos de los rayos de sol en las pinturas murales”; la pintura de toda la parte baja de la iglesia que forma el zócalo; y la limpieza y barnizado de los cuadros de los altares. Fueron aprobadas en la Junta del 1º de marzo y en el apartado tercero se señala que las pinturas las realizó Pablo de la Fuente “pintando todo el zócalo y encima del friso o basas, con restauraciones del adorno”. (ASPRH del Refugio. San Antonio de los

Alemanes, legajo 546. 1885-1888. Obras exteriores e interiores, n.º 9).

**1925, junio 17.** El arquitecto Luis de los Terreros, que era miembro de la Hermandad del Refugio, informa a la Junta sobre las grietas de la cúpula y que no suponen riesgo arquitectónico. Por otro lado, colocar andamios sería muy costoso y el resultado sería “artísticamente expuesto, por la dificultad de reparar los frescos...”. Alguna parte se había estropeado al entrar agua por una ventana (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546. 1885-1888. Obras exteriores e interiores, n.º 9).

**1945-1949.** Expediente para instalar calefacción en la iglesia y para la restauración de las pinturas murales, gestionando que el edificio fuera declarado Monumento Nacional a fin de conseguir subvenciones. (ASPRH del Refugio, legajo 546 (1), n.º 9).

**1945, marzo, 13.** Se tiene conocimiento de un presupuesto de Hauser y Menet por importe de 1.200 pesetas para realizar 24 clichés fotográficos con una prueba fotográfica cada uno.

**1945, abril, 13.** Sesión extraordinaria de la Junta Directiva y de las Comisiones Artística y de Obras de la Hermandad, a la que entre otros asisten los arquitectos Francisco Íñiguez Almech y Joaquín Sáez de Terreros, y los condes de Casal y de Polentinos. Respecto a la restauración, se alude al ofrecimiento del marqués de Lozoya, Director General de Bellas Artes, “de proporcionar gratuitamente el material y el personal técnico para la restauración”, ofrecimiento oficioso hecho llegar a través del conde de Casal. Las obras tenían dos partes: a) la instalación de la calefacción, para la cual había sido consultado el Museo del Prado (Francisco J. Sánchez Cantón) acerca del sistema más idóneo para salvaguardar las pinturas (acuerdo del 10 de febrero); y b) la restauración de éstas, para lo cual el 2 de abril la casa Hauser y Menet había realizado una serie de fotos “como base para en su día poder apreciar la diferencia”.

Íñiguez Almech advirtió sobre la necesidad de conocer el verdadero alcance del ofrecimiento del marqués de Lozoya, ya que los presupuestos de su Dirección General se destinaban sólo a templos declarados Monumento Nacional y San Antonio no lo era.

**1945, abril, 20.** Francisco Íñiguez Almech, que ocupaba el cargo de Comisario General del Patrimonio Artístico Nacional (Ministerio de Educación) asume la gestión del asunto de la restauración. El 20 de abril, las conversaciones con el Museo del Prado hacían preveer “tener dispuestos los restauradores para primeros de julio, para que aprovechen el verano”. El 6 de julio comunicaba que estaba “al habla con los restauradores para compaginar fechas y que podamos empezar en la prevista”. Sin embargo, el 19 de julio comunicaba al Presidente de la Hermandad que la restauración se retra-





Fig. 31. Giordano: *San Hemerico de Hungría*. Madrid, *San Antonio de los Portugueses*.

saría porque los restauradores habían sido distribuidos para cumplir con otros compromisos. No obstante “el otro día fui con el único disponible y se asustó ante la superficie gigantesca de los frescos. Un nuevo cambio de impresiones con (Sánchez) Cantón y el restaurador determinó que no se atreviesen a comenzar ahora por la pequeñísima cantidad que podría pintar, lo que no compensaría el gasto del andamio”. Propone esperar a la primavera del siguiente año y encargarse de que para entonces no tengan otros compromisos (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546, n.º 9).

La restauración debió hacerse en las fechas previstas, afectando muy decisivamente a las pinturas de la cúpula.

**1947, octubre, 28.** Se aprueba el presupuesto de Antonio Galiana para la construcción e instalación de un pasamanos de hierro en la cornisa de la iglesia, por valor de 3.532 pesetas (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546, n.º 9, 7).

**1948, marzo, 27.** El mayordomo-inspector de San Antonio marqués del Campillo propone al Hermano Mayor y a la Junta de Gobierno que se inserten en el acta de la Junta una serie de cuestiones, como la de la terminación de la restauración de la iglesia y de sus pin-



Fig. 32. Giordano: *San Hermenegildo*. Madrid, *San Antonio de los Portugueses*.

turas. Señala el esfuerzo de Íñiguez Almech y Sánchez Cantón: “Ambos suministraron graciosamente, a porfía, andamiajes y operarios, restauradores peritísimos, y pinturas y consejos inteligentes, y dirección artística, y todos hemos visto el magnífico resultado”. En agradecimiento, a los restauradores se les había dado mil pesetas a cada uno (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546, n.º 9, 9).

**1948, abril, 30.** El Secretario de Gobierno de la Santa, Pontificia y Real Hermandad del Refugio y Pasión expidió a cada uno de los tres restauradores que intervinieron en los trabajos de la cúpula una certificación del tenor siguiente: “Que D. César Prieto Martínez, en unión con D. Manuel Pérez Tormo y D. Julio Donato Díaz, ha realizado la restauración de las pinturas murales así como la de los lienzos de los retablos de la Real Iglesia de San Antonio, perteneciente a esta corporación, ejecutando una labor meritísima, tanto artística como técnica, dadas las enormes dificultades que el citado trabajo presentaba y las cuales han sido resueltas con pleno éxito y a entera satisfacción de la Hermandad. Y para complacencia del interesado, expido la presente, sellada con el de la citada Hermandad y visada por su Presi-

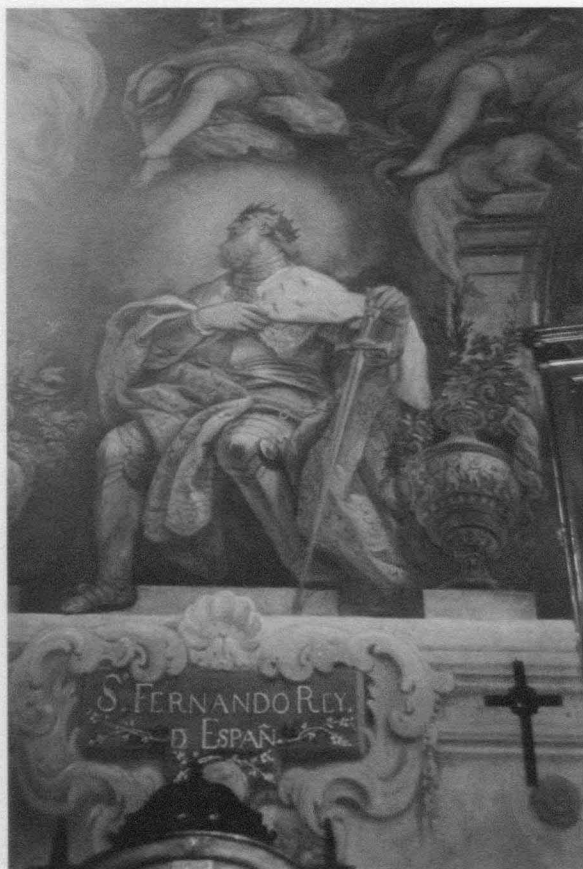


Fig. 33. Giordano. *San Fernando, Rey de España*. Madrid, San Antonio de los Portugueses.

dente, en Madrid a treinta de abril de mil novecientos y cuarenta y ocho" (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546, n.º 9, 10).

Existen las copias de las certificaciones expedidas a César Prieto Martínez y a Manuel Pérez Tormo. Todos eran restauradores de plantilla del Museo del Prado.

**1948, diciembre, 20.** Se aprueba el presupuesto de Isaac Anega para la restauración de las pinturas del zócalo de la iglesia, por valor de 975 pesetas (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546, n.º 9, 13).

**1955, septiembre.** Expediente de restauración de San Antonio de los Alemanes con picado de paramentos "interiores y exteriores", para saneamiento de humedades. Arquitecto José Manuel González Valcarcel. En el "Proyecto de conservación" se alude a la restauración de las pinturas "hace algún tiempo" y propone obras urgentes para atajar humedades motivadas por el mal estado del zócalo exterior del templo y la capilarización (AGA. Alcalá de Henares. Cultura, signatura 258, topográfico 26/1).

**1963, noviembre, 12-13.** Como consecuencia de alguna gotera se desprendieron de la cúpula fragmentos



Fig. 34. Giordano. *Santa Cunegunda*. Madrid, San Antonio de los Portugueses.

de yeso con su pintura, entre los altares del Carmen y de los Dolores, afectando gravemente a la figura de Santa Julia. Las ayudas solicitadas al Ministerio fueron denegadas (Cfr. M.ª Jesús SÁNCHEZ BELTRÁN, "Documentación conservada en el Archivo de la Iglesia de San Antonio de los Alemanes de Madrid, encontrada hasta la fecha, referente a las restauraciones llevadas a cabo en la citada iglesia. Intervención de Lucas Jordán", en *VI Congreso de Conservación de Bienes Culturales*. Tarragona, 25 de mayo / 1º de junio de 1986), sin duda porque aún no era Monumento Nacional.

**1973, agosto, 24.** El *Boletín Oficial del Estado* publica un Decreto del Ministerio de Educación y Ciencia declarando la Iglesia de San Antonio de los Alemanes Monumento Histórico Artístico.

**1974, junio.** Expediente para obras de reparación en la cubierta, cornisas y colocación de pararrayos. Arquitecto: José Manuel González Valcarcel (AGA. Alcalá de Henares. Cultura, signatura 0079). Las obras no afectaban a la pintura. Contiene 6 planos generales y 1 del alzado frontal y lateral del edificio, que parecen redibujados a partir de los de Francisco Íñiguez Almech.



**1974, agosto, 30.** Joaquín Ballester Espí, restaurador del Museo del Prado, informa sobre el trabajo realizado durante el mes de agosto en la figura de Santa Julia de la cúpula de San Antonio de los Alemanes. Incluye algunas fotografías en color que revelan, al final del proceso, lo torpe de la intervención (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546 (2), n.º 12: Obras realizadas en los últimos años).

**1980.** Expediente de consolidación de la zona del coro y restauración del cuerpo alto del templo, incluido el campanario (Primera fase). Arquitecto: Guillermo Costa Pérez-Herrero. (AGA. Alcalá de Henares. Cultura, signatura 498, topográfico 26).

**1981, mayo.** Expediente para la restauración exterior del cuerpo bajo de San Antonio de los Alemanes, pinturas murales del interior y rehabilitación de la cripta (Segunda fase). Arquitecto: Guillermo Costa Pérez-Herrero. (AGA. Alcalá de Henares. Cultura, signatura 803, topográfico 26/3)

**1983, febrero.** Expediente de restauración de la iglesia de San Antonio de los Alemanes: Alumbrado. (AGA.

Alcalá de Henares. Cultura, signatura 1924, topográfico 26/6).

**1985, noviembre, 21.** Expediente de restauración de la iglesia de San Antonio de los Alemanes (Cuarta fase). Expone en la Memoria que hasta 1985 el Director del ICROA no logró un equipo de restauradores, dirigido por Juan Ruiz Pardo, y con cargo a los presupuestos del INEM. La restauración de las pinturas se adjudicó a la empresa CABBSA. Se da orden para poner andamios para la restauración de las pinturas de Francisco Rizi y Juan Carreño de Miranda en la cúpula, y suplica ampliar a 10 meses la instalación del andamio (AGA. Alcalá de Henares).

Sobre esta restauración véase el artículo de Juan Ruíz Pardo, "Restauración de las pinturas murales de la iglesia de San Antonio de los Portugueses de Madrid", en *VI Congreso de Conservación de Bienes Culturales*. Tarragona, 25 de mayo/1º de junio de 1986. Sin paginar. Fue reimpreso bajo el título "San Antonio de los Portugueses. La Restauración de sus frescos", en *Koiné*, vol. 2, 1987, pp. 38-45.

## NOTAS

<sup>1</sup> La investigación ha sido realizada como apoyo histórico-artístico de la restauración de las pinturas murales al fresco de Lucas Jordán, restauración promovida por el Ministerio de Educación y Cultura, adjudicada a la empresa REARASA de Zamora, bajo la dirección facultativa del restaurador del Instituto del Patrimonio Histórico Español (IPHE) Antonio Sánchez-Barriga. Los trabajos de restauración se desarrollaron entre los meses de marzo y octubre de 1999, trescientos años después de que Jordán diera comienzo a las pinturas, habiendo participado en ellos Angela Flores (coordinadora), Teresa Fernández Muro, Itziar Corostola, Ana Molero, Camino Vaquero y Silvia Valentín.

<sup>2</sup> Sobre la historia de la fundación véase el texto de Manuel de COSSÍO GÓMEZ-ACEBO, "La Real Iglesia de San Antonio de los Alemanes", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1923, p. 12.

<sup>3</sup> En lo fundamental los datos de Cossío Gómez-Acebo son exactos y basados en documentos, si bien no siempre extractados en todas sus consecuencias. Algunos otros documentos, que consideramos de importancia, no los refleja. Algo parecido ocurre en el texto de María PAJARÓN CARRASCO, *San Antonio de los Alemanes*, Madrid, 1977, por lo que preferimos seguir el relato de los documentos de archivo, sin entrar en el contenido y modo de lo escrito por ambos autores.

La escritura de Francisco de Seseña está en el ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546, 1, fols. 9-22vº.

<sup>4</sup> ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546, 1, fols. 24-33vº.

<sup>5</sup> ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546, 1, fols. 35-36vº.

<sup>6</sup> ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546, 1, sin foliar (último folio). La nota, a la luz de las dos trazas conservadas, confirma la autoría del Hermano Sánchez, con el visto bueno del Maestro Mayor Juan Gómez de Mora. De las dos trazas, la que siempre ha producido más problemas es la del alzado de la fachada por llevar las firmas de los dos maestros. Virginia TOVAR se ha inclinado por conceder a Gómez de Mora un protagonismo total, como corrector de un proyecto de Sánchez que no le gustó y que no se adaptaba a las exigencias urbanísticas "por lo que procedió a levantar un proyecto nuevo dentro de su criterio estilístico" (*Juan Gómez de Mora (1586-1648). Arquitecto y trazador del rey y Maestro Mayor de obras de la Villa de Madrid*, Madrid, 1986, p. 241, n.º 74). En realidad, la comparación entre el alzado de la Hermandad del Refugio y la sección transversal del Gabinetto de Disegni de los Uffizi de Florencia ofrecen una correspondencia total.

Nunca se ha escrito que la traza de la Hermandad del Refugio presenta en la hornacina central un injerto de papel con la imagen del santo, quizá contemporáneo de la estatua (1646).

<sup>7</sup> ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546, 1.

<sup>8</sup> ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546, n.º 3.

<sup>9</sup> ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546, n.º 3. Otras cartas el 13 de noviembre de 1630 (2.000 reales), el 12 de junio de 1631 (2.000 reales) y el 16 de julio de 1632 (2.000 reales).

<sup>10</sup> De las condiciones de pago se deduce que la escritura es de 1631, pues el segundo pago por importe de 3.000 reales debía hacerse "a finales de diciembre deste dicho año de mill y seiscientos y treinta y uno". La obligación y fianza es del día siguiente 27 de octubre de 1631 (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546, n.º 3).

- 11 ASPRH del Refugio. San Antonio de los Portugueses, legajo 546, n.º 4.
- 12 Sobre estos lienzos véase la obra de Diego ANGULO ÍÑIGUEZ y Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Historia de la Pintura española. Escuela madrileña del Primer Tercio del siglo XVII*, Madrid, 1969, pp. 111-112, láminas 67 y 68. La información está fundamentalmente recogida de Tormo, por lo que se desconoce la esencia de los documentos. La venta del retablo anunciada en el *Diario de Madrid* del 28 de mayo de 1672 no se refiere al retablo que contuvo las pinturas de Carducho, sino al de 1699 de Manuel de Arredondo, que debe ser el reproducido en la estampa de Nogués de 1721.
- 13 ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546, n.º 4.
- 14 ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546, n.º 4.
- 15 PAJARÓN SOTOMAYOR, *op. cit.*, p. 38. Están firmados: "Euxenius Caxesius Catholici Regis Philipi III, pictor faciebat 1631".
- 16 ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546, n.º 5.
- 17 Enriqueta HARRIS, "Angelo Michele Colonna y la decoración de San Antonio de los Portugueses", en *Archivo Español de Arte*, XXXIV, 1961, p. 102.
- 18 PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio ACISCLO, *El Museo pictórico y las escala óptica*, Madrid, ed. Aguilar, 1947, p. 926.
- 19 PALOMINO, *op. cit.*, pp. 1016-1026 y 1111-1112.
- 20 José SIMÓN DÍAZ, "Varia. Rizi postergado", en *Archivo Español de Arte*, 1945, XVII, pp. 308-309.
- 21 Ya redactado este texto ha aparecido un dibujo de Francisco Rizi relacionado igualmente con la decoración de San Antonio de los Portugueses. Ha sido objeto de un estudio monográfico de Ismael GUTIÉRREZ PASTOR y verá la luz próximamente en *Archivo Español de Arte*.
- 22 Elías TORMO, *Las iglesias del Antiguo Madrid*, Madrid, ed. 1979, p. 161.
- 23 Diego ANGULO ÍÑIGUEZ, "Francisco Rizi. Pinturas murales", en *Archivo Español de Arte*, XLVII, 1974, pp. 363-364.
- 24 ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 517, Libro 2 (1656) de Actas de la Cofradía de San Antonio, fols. 14-14vº: "En cinco dias del mes de julio de 660, se juntaron en mesa, los S<sup>res</sup> Prouedores, el del año presente, el Señor Duque de Abrantes, y el del pasado el Señor Conde de Castelmendo, y assí mismo los hermanos de una y otra mesa que para ello fueron conuocados, para effetto de hacerse elección de prouedor y hermanos; y en presencia de todos fue propuesto de que en razon de auer exemplo, y demás del compromiso de su Mg<sup>d</sup> firmado de su Real mano, para que quando conbiniesse pudiesse la mesa prorrogar la elección de otra hasta el tiempo que pareciesse; y assi mismo mudar los estatutos estabecidos, o formar otros de nuebo, parecía conbeniente a respeto de auer el Exc<sup>mo</sup> Sr. Duque de Abrantes, Prouedor, y más hermanos desta mesa del año 660, empassado la obra que se continua, de dorar y pintar esta iglesia, y tener para poderla consumir y aperficionar dispuestos los medios para ello, los quales se podrán diuirtir (sic) y embarazar con la diferencia de los dictámenes de otro Prouedor y hermanos, ocaasionandose desde inconbiniente, o no se acabar la obra o totalmente dilatarse o desuanecersse, que se aiustasse y conbiniesse que los mismos señor duque de Abrantes prouedor y mas hermanos perseuerassen en la mesa hasta se acabar y aperficionar la dicha obra de lo dorado y pintado; y... fueron de parecer que dicha mesa presente desde año de 660 prosiguiesse con dicho Prouedor el Ex<sup>mo</sup> Duque de Abrantes y mas hermanos y oficiales".
- 25 ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 517, Libro 2 (1656), fol. 19.
- 26 ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 517, Libro 2 (1656), fols. 20-20vº. En esta Junta se acuerda, entre otras cosas, que "todos los domingos se haga mesa para tratarse las cosas tocantes al aumento de la casa, y disposiciones para proseguirse la obra de lo dorado y principiari la hospitalidad".
- 27 ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 517, Libro 2 (1656), sin foliar: "Estando el Ex<sup>mo</sup> Sr. Conde de Linares... y demás S<sup>res</sup> Ermanos desta Sancta Casa en mesa de 31 de julio deste año de 1663, se ajustaron cuentas con D. Francisco Rice y Joan Carreño, pintores de Su Mag<sup>d</sup>, de lo recibido por cuenta de la obra desta sancta casa y se alló aber recibido 31.558 reales, de aue dieron carta de pago ante Francisco Bermudez, que está en el archivo con las demás. Y así mismo se ajustó cuenta con el Sr. Simón de Fonseca Pina de lo dado asta dicho dia de los 3.000 ducados de vellón que están en su poder, depositados para la dicha obra, que se alló haber dado 12.558 reales de vellón, de que se le mandó dar carta de pago ante Francisco Bermúdez..."
- 28 ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 517, Libro 2 (1656), sin foliar.
- 29 ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 517, Libro 2 (1656), sin foliar. Este acuerdo lo extractó el Conde de Tepa, con algún fallo de transcripción perfectamente comprensible, en su obra *Breve historia de la Santa Pontificia Real Hermandad del Refugio y Piedad de Madrid*, Madrid, 1995, p. 35, sin que haya tenido repercusión entre los historiadores del arte.
- 30 AHP de Madrid. Protocolo 8973. Francisco Domingo Bermúdez de Castro, fols. 205-206.
- 31 AHP de Madrid. Protocolo 8973. Francisco Domingo Bermúdez de Castro. Fols. 370-370vº.
- 32 AHP de Madrid. Protocolo 8973. Francisco Domingo Bermúdez de Castro, fols. 781- 781vº Los libramientos, todos de 3.000 reales, llevan fecha del 21 de septiembre y 11 de noviembre de 1663, 21 de enero de 1664, 25 de agosto y 4 de octubre de 1665, y se recoge otro del 21 de febrero del año entrante, 1666.
- 33 AHN de Madrid. Consejos, legajo 17.221: Lo gastado y lo pagado. La carta de pago del 13 de diciembre de 1666 de la Junta de San Antonio a favor de D. Simón de Fonseca Pina tiene cierto aire de finiquito del asunto de la pintura. Se dan por pagados de 26.642 reales que les estaba debiendo de los 33.000 que procedían de los bienes del obispo de Oporto y que, por orden del rey Felipe IV, tenía depositados para las obras de la iglesia y hospital. Actúa como testigo "Juan Carreño, Pintor de Su Mag<sup>d</sup>". (AHP de Madrid. Protocolo 8973. Francisco Domingo Bermúdez de Castro. Fols. 782-782vº).
- 34 ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 517, Libro 2 (1656), sin foliar.
- 35 ASPRH del Refugio. San Antonio de los Portugueses, legajo 517, Libro 2 (1656), sin foliar. Los donativos provinieron del duque de Linares (2.000 reales), el coronel Enrique Alcaforado (3.000), D. Antonio Roiz de Fonseca (3.000), D. Francisco Paez Ferreira (500), D. Pedro de Guzmán (1.000), D. Francisco de Ayala (2.000), D. Sebastián Cortissos (3.000), D. Diego Fernández Tinoco (1.000), D. Pedro Fernández Tinoco (1.000), D. Luis Francisco Chaves (500) y D. Duarte de Acosta (300), es decir un buen número de caballeros portugueses.



- 36 ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 517, Libro 2 (1656), sin foliar. La iconografía de la cúpula carece de un verdadero estudio iconográfico sobre los santos portugueses y las escenas de su martirio, así como sobre la heráldica. Se viene repitiendo lo de Palomino y el último estado de la cuestión se halla en ANGULO ÍÑIGUEZ, *op. cit.*, 1974.
- 37 AHN de Madrid. Consejos, legajo 17.221, Lo gastado y lo pagado. Hay copia de él, insertada en una *Relación de la Fundación de San Antonio con sus rentas, 1756* en el legajo 516, n.º 4 del ASPRH del Refugio.
- 38 ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 517. Libro 2 (1656), acuerdo del 18 de julio de 1666.
- 39 Mercedes AGULLÓ y Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, "Juan Bautista Morelli", en *Archivo Español de Arte*, XLIX, 1976, pp. 109-120, p. 112.
- 40 PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, pp. 926-928. Sobre este escultor de obra mal conocida y trayectoria vital casi limitada a lo que se conoce de su estancia en España, véase los libros de Jennifer MONTAGU, *Alessandro Algardi*, New Haven-Londron, 1985 (2 vols). Y *Roman barroque sculpture. The industry of Art*, New Haven-London, 1989.
- 41 ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 550.
- 42 ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 550. Las fechas, con las cantidades recibidas en reales entre paréntesis, son las siguientes: 11-III-1666 (2.200 reales); 22-V- (1.000); 19-VI- (400); 20-VI- (400); 29-VI- (400); 3-VII- (400); 18-VII- (800); 23-VII- (400); 3-VIII- (400); 7-VIII- (400); 14-VIII- (400); 21-VIII- (400); 28-VIII- (400); 4-IX- (400); 11-IX- (400); 20-IX- (1.200); y 27-II-1667 (614).
- 43 ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 550: Papel de averiguación de cuentas con Juan Bautista Morelli.
- 44 AGULLÓ- PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 112.
- 45 ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 550: Averiguación de cuentas, n.º 2: Orden de pago del 21 de octubre de 1677 de Don Antonio de Monsalve al Administrador fray Diego Serrano de 2.000 reales a Andrés Smitd.
- Las obras también están referenciadas en el legajo 515, n.º 13: 1691. Papeles del Administrador fray Diego Fernández Serrano. Cuentas desde 1683-1689. En las cuentas del 1º de abril hasta el 26 de junio de 1683 se anotan 22.912 maravedís (= 6.498 reales) pagados a Andrés Smitd, curador de los hijos de Morelli, por lo que se le debía de los niños vaciados en yeso "que están encima de la cornisa de la yglesia", cantidad pagada a partir de una libranza de "Su Ilustrísima de 10 de octubre de 1683, dada por perdida, de otra que se despachó de la misma cantidad en 3 de henero de 1680".
- Y también en el Legajo 548, n.º 2: Contabilidad 1679-1689. Cuentas rendidas por el Administrador de la Iglesia y Hospital Don Juan de Laiseca.
- 46 Todo ello aparecerá tratado más extensamente en el artículo de Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, "Juan Bautista Morelli en San Antonio de los Portugueses", en *Symposium Internacional Velázquez*, Sevilla, 8 al 11 de noviembre de 1999 (en prensa).
- 47 Véase la obra de MONTAGU, *op. cit.*, 1985, II, cat. A.202, figs. 109-111.
- 48 Fundamentalmente en Palomino, quien narra la vida de Morelli en España a propósito de su relación con Velázquez (*Cfr.* PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, pp. 926-928. Tampoco refiere nada en la vida de Luca Giordano a propósito de su intervención en los frescos de Rizi y Carreño, pasaje bien breve para ser estrictamente contemporáneo del pintor cronista (*Ibidem*, p. 1112). Cosme de Médicis dejó una breve nota sobre la iglesia de San Antonio en el transcurso de su estancia en Madrid en 1668, cuando la obra de Morelli estaba recién terminada, pero no le causó ninguna impresión, limitándose a señalar la bizzarria de la arquitectura, la decoración de la cúpula y la pena que causaba ver la concurrencia y merodeo de putas los domingos por la tarde en el exterior del templo (*Cfr. El Viaje de Cosme de Médicis, 1668-1669*. Edición de Ángel SÁNCHEZ RIVERO y Ángela Marinetti de Sánchez Rivero, Madrid, s. a. (1931), p. 109).
- 49 En este momento del gobierno de Doña Mariana de Austria y en relación a San Antonio de los Portugueses hay otros indicios de probable tinte "antiportugués". Así, las constituciones, regladas de acuerdo a las de la Cofradía de la Misericordia de Lisboa, se reforman para el patronato de la Reina. También, el día 10 de abril de 1669 el conde de Linares consultaba sobre el modo de exponer del Santísimo Sacramento el día de Jueves Santo, si conforme al ceremonial de la catedral de Braga, como se venía haciendo, o "encerrado" siguiendo el ceremonial de la catedral de Toledo. La respuesta, de palabra, sugería que ese año se aplicase el ceremonial de Braga "poniendole patente". (AHN de Madrid, Consejos, legajo 15263).
- 50 D. Blasco de Loyola era secretario del Despacho Universal y de la Junta de Gobierno nombrada por Felipe IV en su testamento (*Cfr.* Henry KAMEN, *La España de Carlos II*, Madrid, ed. Crítica, Barcelona, 1981, pp. 520 y ss).
- 51 AHN de Madrid. Consejos, legajo 17.221.
- 52 AHN de Madrid. Consejos, legajo 17.221. Documento del día 14 ¿de noviembre? De 1668, con una breve historia de la fundación y reclamando el Patronato, según un expediente iniciado el 15 de octubre de 1662.
- 53 AHN de Madrid. Consejos, legajo 17.221.
- 54 AHN de Madrid. Consejos, legajo 17.221.
- 55 AHN de Madrid. Consejos, legajo 16.307, n.º 2: Fundación del Hospital de la Reina Madre (traslado de 1696).
- 56 AHN de Madrid. Consejos, legajo 17.221.
- 57 Para la historia fundacional y fines piadosos de la Santa, Pontificia, Real Hermandad del Refugio y Piedad, así como de todas sus instituciones, véanse las obras citadas de Cossío Gómez-Acebo, del Conde de Tepa, así como la de José del CORRAL, *El Padre Bernardino de Antequera y los fundadores del Refugio y Piedad de esta Corte, y el Madrid de su época*, Madrid, 1998.
- 58 AHN de Madrid. Consejos, legajo 15.296. Patronato de Castilla, consultas, n.º 38 (1).
- 59 AHN de Madrid. Consejos, legajo 17.221. Inventario de 1678.
- 60 Estas dos últimas no se conservan y no hay posibilidad de saber cómo eran. Resulta sorprendente la talla de la Virgen de Pópolo, ya que se trata de una advocación fundamentalmente pictórica. Por lo que respecta al Ecce Homo, cabría la posibilidad de que se tratara también de una obra de Pereira, en cuyo caso quizá valdría como referencia uno de medio cuerpo que se conserva en el convento de los PP. Carmelitas de Larrea (Vizcaya), a donde llegó con el legado fundacional de D. Juan de Larrea (Cfr. Jesús URREA. "Introducción a la escultura barroca madrileña. Manuel Pereira", en *Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología*, XLIII, 1977, pp. 253-268).

- <sup>61</sup> ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 550, n.º 1 y 2. Relación jurada de cargo y data de Andrés de los Ríos, mayordomo del Santo Hospital. El coste total del retablo ascendió a 10.350 reales, de los cuales correspondieron a Sánchez Barba 2.792 reales, a Haro 3.100 reales y es de suponer que el resto a Lobera.
- Sobre Sánchez Barba y su obra véase la obra de Juan Agustín CÉAN BERMÚDEZ, *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, IV, pp. 327-328. También Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca en España, 1600-1770*, Madrid, 1983, pp. 262-264.
- <sup>62</sup> ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 536. Libro de inventarios desde 1644.
- <sup>63</sup> ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 515, n.º 13. Papeles de la administración de fray Diego Fernández Serrano entre el 25 de febrero de 1678 y el 26 de junio de 1683. En las mismas cuentas consta que en 1679 se le pagó a D. Bernardo Abad 1.000 reales que había desembolsado por varios gastos en la iglesia, entre los que se incluía “añadir el quadro de San Nicolás y pintar lo añadido”.
- <sup>64</sup> ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 515, n.º 13. Papeles de la administración de fray Diego Fernández Serrano.
- <sup>65</sup> ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 516, n.º 7.
- <sup>66</sup> AHN de Madrid. Consejos, legajo 17.221. “Y en quanto a los retablos de la yglesia, así el de el altar mayor como de los seis altares en forma de hornacinas, todos se entregaron a Manuel de Arredondo, maestro arquitecto, quien está haciendo todos los retablos para dicha yglesia, respecto hauer sido calidad de que se le haúan de entregar los que estaban puestos, como consta de la escriptura que sobre ello está otorgada, menos las hechuras de bulto y algunos adornos y pinturas que de ellos se aprovecharon, que están puestos en las enfermerías... Y por lo que toca al altar mayor sólo quedan en poder de dicho Don Francisco garcía la hechura de el glorioso señor San Anttonio con el Niño.
- “Y así mismo queda en su poder la hechura del Santísimo Christo Cruzificado que llaman de la Piedad, con su cruz”.
- <sup>67</sup> PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, pp. 1093-1114.
- <sup>68</sup> *Ibidem*, p. 1016.
- <sup>69</sup> *Ibidem*, p. 1026.
- <sup>70</sup> *Ibidem*, p. 1111.
- <sup>71</sup> *Ibidem*, p. 1113.
- <sup>72</sup> AHN de Madrid. Consejos, legajo 17.221: Memorial de los vecinos, 23 de marzo de 1701.
- <sup>73</sup> AHN de Madrid. Consejos, legajo 17.221. El dato ya lo anticipó, con razón, E. TORMO (*Iglesias del antiguo Madrid*, Madrid, edic. 1927, pp. 225 y ss.) al escribir que la parte inferior de la decoración con los reyes santos se hizo en el reinado de Felipe V. Quizá Tormo tuvo conocimiento de otros documentos proporcionados por Manuel de Cossío Gómez-Acebo. Citando la documentación desvelada por M. J. SÁNCHEZ BELTRÁN, parcial, mal interpretada y no aprovechada en todo su potencial (“Documentos sobre las pinturas de la iglesia de San Antonio de los Alemanes en Madrid”, en *Archivo Español de Arte*, LX, n.º 239, 1987, pp. 368-373), FERRARI-SCAVIZZI no creen convincente la afirmación de Tormo “perchè non è provata” (Cfr. *Luca Giordano. L'opera completa*, Nápoles, Electa, 1992, I, p. 353).
- <sup>74</sup> PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, p. 1112.
- <sup>75</sup> Véanse las notas 98 y 99.
- <sup>76</sup> PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, p. 1112.
- <sup>77</sup> ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 550, n.º 1, Cuentas rendidas por el Administrador del Hospital de... D. Guillermo Osvaldo.
- <sup>78</sup> Los días 1, 13, 17 y 27, por importe de 96 reales en total.
- <sup>79</sup> Los días 16 y 24 de julio y 21 de agosto, además de otras anotaciones sueltas de “guebos”, sin destinatario, de 108 reales.
- <sup>80</sup> Una sola anotación el día 18 por importe de 36 reales.
- <sup>81</sup> Los días 9, 16 y 23 de octubre y los días 6 y 27 de noviembre.
- <sup>82</sup> “Mas doy en datta trecentos y sesenta reales de vellón y son los que se pagaron al pintor por las Errjas (sic) a cuenta. 360”. Por desgracia hay algunas abreviaturas de difícil transcripción y comprensión. (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, Legajo 550, n.º 1).
- <sup>83</sup> “Yten doy en datta tres mil quatrocientos y noventa reales de vellón por los gastos de la comida de Dn. Lucas Jorandan (sic) con sus criados. 3.490”. “Ytem doy en datta por lo pintado, colores, clauos, enfermería y sala de peregrinos, acabando pagar el pintor. 500 reales”. (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 550, n.º 1).
- <sup>84</sup> Sobre los ayudantes de Jordán en España debe verse el capítulo correspondiente de la monografía de FERRARI-SCAVIZZI, *op. cit.*, I, 1992, p. 187. En él se citan especialmente a Aniello Rossi y a Matteo Pacelli. Carlo Garofalo, pintor especializado en la pintura sobre cristal, fue llamado por Carlos II. De Giuseppe Simonelli sólo Ceán Bermúdez señala que acompañó a Lucas Jordán a España, aunque no está documentalmente comprobado.
- <sup>85</sup> M.ª Jesús SÁNCHEZ BELTRÁN, “Documentos sobre las pinturas de la iglesia de San Antonio de los Alemanes de Madrid”, en *Archivo Español de Arte*, LX, n.º 239, 1987, pp. 368-373.
- <sup>86</sup> SÁNCHEZ BELTRÁN, *op. cit.*, pp. 371-372. El documento, fechado el 10 de abril de 1700, procede del ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 515, n.º 7.
- <sup>87</sup> “... porque Jordán que ha pintado la iglesia de orden de S. M....” (Cfr. SÁNCHEZ BELTRÁN, *op. cit.*, p. 372).
- <sup>88</sup> ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 553. Cuentas de 1702-1703. Las dos escrituras se hallan transcritas en la que, tras su muerte, firmaría Manuel de Arredondo.
- <sup>89</sup> *Ibidem*. Es una coletilla constante en todos los contratos de obra firmados en estos años.
- <sup>90</sup> *Ibidem*. Aunque Arredondo cumpliría con su obligación, los retablos estaban sin colocar el 19 de marzo de 1702, fecha en que los apoderados de la Hermandad del Refugio tomaban posesión de la iglesia (AHN de Madrid. Consejos, legajo 17.221: Autos de posesión, 10 de febrero de 1702). Una carta de Teodoro Ardemans a D. Miguel Ventura Zorrilla, fechada el 18 de septiembre de 1702, señala que había reconocido la obra de



- Arredondo y recomendaba bajarle de la tasación 30 doblones de a 2 escudos. Y para el dorador Antonio Ruiz proponía otra baja de 100 reales de a 8 (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 553, Cuentas de 1702- 703).
- <sup>91</sup> ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 553, cuentas de 1702-1703. En el documento de Felipe Sánchez siguen otras obras: embaldosar con baldosas de Añover, profundizar la hornacina del retablo mayor, blanquear tribunas, pórtico, sacristía y diferentes “unbralados” (sic) para la seguridad de la iglesia.
- <sup>92</sup> En 1780 por iniciativa del Marqués de Alcañices, mayordomo de San Antonio, quien delegó en el capellán mayor D. José de la Rocha, se iniciaron una serie de obras de adorno de la iglesia, como la construcción de cuatro confesonarios semiempotrados en los muros y un púlpito de hierro. Jorge Balze intervino tallando dos festones grandes para el altar mayor, doce festones para rematar los medios puntos de los altares, repisas, adornos de talla en las nuevas mesas de altar y del púlpito. Francisco Javier de Ugena, maestro carpintero, anota en su recibo el desarmado de cuatro retablos “de los arcos para abaxo”, poniendo ocho pilastras; había hecho cuatro sagrarios nuevos “de orden dórica” y dos puertas talladas en óvalo; había puesto graderías nuevas en los cuatro retablos, seis mesas de altar, hecho el púlpito, los cuatro confesonarios, la decoración del arco de entrada a la iglesia, además de otros trabajos de menor repercusión (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 533, recibos).
- <sup>93</sup> ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 553, cuentas de 1702-1703.
- <sup>94</sup> *Ibidem*. Las demasías llevan fecha del 25 de agosto de 1702. Hay varios recibos en razón de estas demasías: del 2 de octubre de 1702 por valor de 28.670 reales “de resto de quarenta y zinco mill seiscientos de las primeras obras que hize para dicha casa, yglesia y hospital; de que otorgaré carta de pago en forma quando llegue el caso de satisfacerse lo que se me está debiendo de las demasías”. El mismo día el mayordomo D. Juan Antonio de Oviedo y Mensa se obligaba a pagar 14.067 reales de las demasías, cantidad en la que se incluían 180 reales de una cuenta particular del mayordomo. El 3 de noviembre de 1702 se pagaron a consta deesa cantidad 6.000 reales. El 29 de marzo de 1703 el dorador daba carta de pago por valor de 6.000 reales, de los 13.887 en que finalmente se ajustaron las demasías, tras la rebaja propuesta por Ardemans.
- <sup>95</sup> AHN de Madrid. Consejos, legajo 17.221. Las continuas quejas y acusaciones sobre Fr. Guillermo Osvaldo dieron lugar al cese en el cargo de la administración del Hospital y a su expulsión de la Corte, dándole ocho días de plazo para abandonarla. Había llegado a Madrid en 1692 a servir a D.<sup>a</sup> Mariana de Austria, según se desprende de su Memorial del 8 de agosto de 1701 solicitando más plazo para ajustar cuentas, recoger sus pertenencias y salir de Madrid.
- <sup>96</sup> AHN de Madrid. Consejos, legajo 17221
- <sup>97</sup> AHN de Madrid. Consejos, legajo 17221.
- <sup>98</sup> La alusión a la “jornada” o viaje del Rey debe referirse a la previsión del viaje a Cataluña, que comenzó en septiembre de 1701, para contraer matrimonio con D.<sup>a</sup> María Luisa Gabriela de Saboya, lo cual tuvo lugar en Figueras. Desde Barcelona el rey se encaminó a Italia, vía Nápoles, el 8 de febrero de 1702, viaje que Jordán aprovechó para regresar definitivamente a su patria (*Cfr.* PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, p. 1113).
- <sup>99</sup> AHN. Consejos, legajo 17221.
- <sup>100</sup> ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 553, n.º 1: cuentas desde el 16 de marzo de 1702 hasta finales de noviembre (dadas por el mayordomo de la Hermandad del Refugio D. Juan Antonio de Oviedo y Mensa). En el cargo se consigna el ingreso de 1.250 reales en que se “dio” la portada de piedra “que se quitó de la puerta que estaba condenada de la Yglesia que miraba a la calle del Pez”.
- <sup>101</sup> Existen algunas alusiones a la arquitectura interior de la iglesia en relación con el dibujo de los Uffizi, aunque breves y no suficientemente claras. Para empezar, el contrato de 1624 con Francisco Seseña no lo aclara. En primer lugar, se dice en los documentos que las esculturas de Morelli estaban sobre los pilares (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 515, n.º 13. Papeles del Administrador Diego Fernández Serrano). En las cuentas del 23 de mayo de 1668, posteriores a la terminación de los trabajos de Morelli, se calculaba que eran necesarios 18.000 reales “para correr las columnas de jaspes, hazer çocalos a los remates de abajo y dorarlos y echar claveras...” (AHN de Madrid. Consejos, legajo 17.221). D. Juan de Laisea se refería en el memorial del 23 de marzo de 1701 a la retirada de los retablos “para hacer mayores o menores los huecos” antes de que pintara Jordán y a “lo que se an mudado los nichos” para los nuevos retablos (*Ibidem*). Finalmente, Felipe Sánchez señala en el memorial de las obras realizadas en el Hospital e iglesia de San Antonio, fechado en noviembre de 1700, “el aumento de las obras de las ornazinas que tubo mucha costa su fortificaziön y seguridad, como el hauer rozado las pilastras, vasas y zócalo de la yglesia y jarrado toda ella y hechos diferentes mazizamientos de fábrica y hauer hecho el estuque para la pintura, los andamios para ella...” (ASPRH del refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 553, obras 1702-1703). En todos ellos hay que reconocer que el tema de las pilastras planas adosadas al muro elipsoidal, separando las hornacinas, no queda absolutamente claro.
- El chapitel que, según el proyecto de Pedro Sánchez, se elevaba sobre el cuerpo octogonal del tambor, fue desmontado a propósito de la ruina de la armadura, en cuyo informe intervino el maestro Felipe Sánchez en 1690 (CONDE DE TEPA, *op. cit.*, 1996, p. 36).
- <sup>102</sup> Ya hace muchos años que Ares Espada las atribuyó correctamente a Jordán en su tesis sobre la actividad del napolitano en España (véase FERRARI-SCAVIZZI, *op. cit.*, 1992, I, p. 150).
- <sup>103</sup> FERRARI-SCAVIZZI, *op. cit.*, 1992, I, catálogo D 190; II, fig. 1055. Fue publicado por M. Mena sin llegar a relacionarlo con las decoraciones de San Antonio de los Portugueses, pero como obra del periodo español (*Cfr.* Catálogo de la Exposición *Dibujos italianos de los siglos XVII y XVIII en la Biblioteca Nacional*, Madrid, mayo-julio, 1984, pp. 78-79, n.º 62. También en el Catálogo *Disegni italiano dei secoli XVII e XVIII della Biblioteca Nazionale di Madrid*. Catálogo a cura di Manuela Mena Marqués. Milán, Palazzo Reale, octubre-noviembre de 1988, p. 45, n.º 21).
- <sup>104</sup> W. VITZTHUM y A. M. PETRIOLI, *Cento disegni napoletani dei secoli XVI-XVIII*. Catálogo della Mostra... Uffizi, Firenze, 1967. Número de inventario n 6687 S. Mide 169 x 301 mm, prácticamente el doble que el dibujo de Madrid (160 x 120 mm). También FERRARI-SCAVIZZI, *op. cit.*, 1992, I, p. 377, D 188. Con estas pruebas resulta sorprendente que en 1986, durante la restauración de la cúpula, aun quedaran dudas (*Cfr.* Juan RUIZ PARDO. “San Antonio de los Alemanes. La restauración de sus frescos”, en *Koiné*, vol. 2, 1987, p. 45), dudas que fueron resueltas verbalmente por Alfonso E. Pérez Sánchez. Se detectó entonces un zócalo anterior, de color rojo vetado en blanco, “que corresponde estratigráficamente a la época inicial”.
- <sup>105</sup> RUIZ PARDO, *op. cit.*, 1987, p. 43.
- <sup>106</sup> Todo ello aún considerando la colaboración del discípulo de Rizi Juan Valdelmira de León, especialista al parecer en flores (*Cfr.* CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España*, Madrid, 1800, vol. V, pp. 98-99).
- <sup>107</sup> REAU, Louis, *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos. Tomo 2 / vol. 3*. Madrid, Ediciones del Serbal, 1997, pp. 123-131.

- <sup>108</sup> FERRARI-SCAVIZZI, *op. cit.*, 1992, I, p. 352, emplearon como fuente a Tormo (*op. cit.*, 1979, p. 161) y, como él, sólo identifican cinco de las ocho escenas, y no siempre correctamente. Todos los autores que han escrito sobre San Antonio de los Portugueses han intentado con fortuna desigual identificar los temas representados de acuerdo a los relatos de la vida del santo, aunque en ocasiones se han quedado en el simple enunciado de la escena. Son especialmente destacables las páginas dedicadas por PAJARÓN SOTOMAYOR, *op. cit.*, 1977, pp. 46-48.
- <sup>109</sup> RIPA, Cesare, *Iconología*, Madrid, Ed. Akal, 1987 (2 vols). Además de ser una de las fuentes más importantes para la creación y explicación de figuras alegóricas, Palomino la emplea sistemáticamente a la hora de interpretar los ciclos pictóricos de Jordán en las bóvedas del Escorial, así como a la hora de componer sus propias pinturas.
- <sup>110</sup> Era religioso regular de la "Orden de Nuestro Señor Jesucristo". Tras su muerte, desempeñando el cargo de Administrador de San Antonio de los Portugueses, se procedió a inventariar sus bienes el 20 de noviembre de 1660. Entre sus bienes más importantes destaca una soberbia, numerosa y bien clasificada biblioteca. (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 515, n.º 4).
- <sup>111</sup> Fray Miguel MESTRE, *Vida y milagros del Glorioso San Antonio de Padua*, Madrid, 1777 (decimotercera reimpresión), pp. 41-43. PACHECO, *op. cit.*, 1647, p. 34.
- <sup>112</sup> INTERIÁN DE AYALA, Fray Juan, *El pintor christiano y erudito, o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir imágenes sagradas*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1782. La primera edición en latín se realizó en Madrid en 1730. Interián de Ayala se refiere a la iglesia de San Antonio de los Portugueses en su texto y, aunque no lo dice abiertamente, da la impresión que tiene en la cabeza esta fisonomía del santo cuando critica la falta de virilidad en sus imágenes y el aspecto dulce y blando de las mismas: "Una de las cosas en que se debe parar más la consideración, es, en que así en este, como en otros pasos de la vida del santo, la pintura, no de un aspecto varonil (conforme convenía), sino como mozo, y aun así sin barba, encarnado, rubio, y muy lleno de cara. Cosa que reflexionándola yo dentro de mí mismo, no sé llamarla de otro modo, sino monstruos de ligereza y de ignorancia". La autoridad del Marqués de Villena D. Manuel Fernández Pacheco había sido testigo ocular de una "vera efigie" en Italia "en la que no se le veía pintado mozo, sino como hombre hecho, y no muy blanco de semblante, sino moreno, y que aunque macilento, tenía sin embargo un aspecto grave, y digno de un Varón Apostólico" (*op. cit.*, II, p. 238).
- <sup>113</sup> RIPA, *op. cit.*, 1987, I, p. 161.
- <sup>114</sup> José SAYOL Y ECHEVARRÍA, *La Leyenda de Oro para cada día del año. Vidas de todos los santos que venera la iglesia*, Madrid-Barcelona, 1853, tomo tercero, pp. 47-48.
- <sup>115</sup> El orden de Palomino es como sigue: "Y así se pusieron a el lado del Evangelio Santa Cunegunda: San Enrique, Emperador; San Luis, Rey de Francia; San esteban, Rey de Hungría, y padre de San Enrique. Y a el lado de la Epístola puso a Santa Idicia; San Fernando, Rey de España; San Hermenegildo, Rey y Mártir; y San Hemerico, Príncipe de Hungría. Rematando la obra con hermosos ornatos, y jarrones de flores" (PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, p. 1112). Por desgracia, en 1762 las obras de las actuales puestas de la sacristía destruyeron las cartelas con sus nombres.
- <sup>116</sup> MESTRE, *op. cit.*, 1777, p. 36.
- <sup>117</sup> En Ripa, la Paz lleva la cornucopia, una rama de olivo y una antorcha prendiendo un grupo de armas (*op. cit.*, II, p. 183).
- <sup>118</sup> RIPA, *op. cit.*, II, p. 191.
- <sup>119</sup> Sobre San Enrique, véase REAU, *op. cit.*, A / F, tomo 2 / vol. 3, p. 444. También INTERIÁN DE AYALA, *op. cit.*, II, pp. 311-313: "que hacen muy bien en pintarlo, como suelen, armado de pies a cabeza y cubierto con un largo manto imperial de púrpura; teniendo en una mano desenvaynada la espada, y en la otra el mundo en figura de globo" (p. 312).
- <sup>120</sup> MESTRE, *op. cit.*, 1777, pp. 39-40. PACHECO, *op. cit.*, 1647, p. 34v-36.
- <sup>121</sup> Sobre los bocetos de Jordán para los "tapices" de San Antonio de los Portugueses, véase la obra de FERRARI-SCAVIZZI, *op. cit.*, 1992, I, p. 352, quienes recogen con un cierto desorden no sé si ocho o nueve bocetos, algunos de ellos repeticiones para una misma escena. El del Milagro de la mula de Tolosa existe en la colección Jaffé, de Cambridge.
- <sup>122</sup> FERRARI-SCAVIZZI, *op. cit.*, I, p. 352 y II, p. 830, lám. 864. Presenta variaciones: el santo va con las manos juntas, el sayón que lleva la cebada aparece en una posición más lateral y no existen los ángeles niños que sobrevuelan la escena.
- <sup>123</sup> RIPA, *op. cit.*, II, p. 39.
- <sup>124</sup> Ninguna alegoría aparece recogida en Ripa bajo este nombre, lo cual permite pensar sin duda en otras fuentes y vías de inspiración iconográfica.
- <sup>125</sup> REAU, *op. cit.*; INTERIÁN DE AYALA, *op. cit.*, II, pp. 358-359. La indicación de Interián desde el punto de vista iconográfico resulta curiosa, pues sólo dice que no se le pinte con vestidos usados.
- <sup>126</sup> MESTRE, *op. cit.*, 1777, pp. 51-52. PACHECO, *op. cit.*, 1647, p. 47v-48. PAJARÓN SOTOMAYOR identifica esta escena como el "milagro del carro", aunque sin explicarlo (*op. cit.*, 1977, p. 47). Lo mismo hacen FERRARI-SCAVIZZI (*op. cit.*, 1992, I, p. 385).
- <sup>127</sup> RIPA, *op. cit.*, I, p. 150. Identificarla como La Humildad es otra posibilidad. Ripa la representa como una mujer vestida de blanco, con los ojos bajos y un cordero entre los brazos (*op. cit.*, I, p. 499).
- <sup>128</sup> INTERIÁN DE AYALA, *op. cit.*, I, p. 379.
- <sup>129</sup> MESTRE, *op. cit.*, 1777, p. 48-49. Fue correctamente identificado por PAJARÓN SOTOMAYOR, *op. cit.*, 1977, p. 47. En Pacheco el milagro es póstumo y ocurre ante el sepulcro del santo (*op. cit.*, 1647, p. 79).
- <sup>130</sup> RIPA, *op. cit.*, I, p. 508.
- <sup>131</sup> MESTRE, *op. cit.*, 1777, p. 61. No será improbable que, a propósito de esta frase final, Mestre se inspire en otras hagiografías anteriores. Para Elías Tormo representa la resurrección del joven Parrasio (sic) (Cfr. *Las iglesias del antiguo Madrid*, 1979, p. 160).
- <sup>132</sup> RIPA, *op. cit.*, I, pp. 402-403.
- <sup>133</sup> RIPA, *op. cit.*, I, pp. 162-163. Para Ripa debe vestir de rojo e ir acompañada de tres niños, uno de ellos asido a la mano de la matrona.
- <sup>134</sup> INTERIÁN DE AYALA, *op. cit.*, I, pp. 159-161.
- <sup>135</sup> MESTRE, *op. cit.*, 1777, pp. 29-30; PACHECO, *op. cit.*, 1647, p. 25. FERRARI-SCAVIZZI identifican la escena como La predicación en la tempestad frente a Ezzelino sin fundamento aparente, pues la relación con Ezzelino es muy conocida y no incluye este episodio (*op. cit.*, 1992, I, p. 352).



- <sup>136</sup> RIPA, *op. cit.*, I, p. 269 lo describe desnudo, con alas y con llamas saliendo del corazón.
- <sup>137</sup> INTERIÁN DE AYALA, *op. cit.*, I, pp. 218-222.
- <sup>138</sup> MESTRE, *op. cit.*, 1777, pp. 70-73.
- <sup>139</sup> REAU, *op. cit.*, 1997, tomo 2 / vol. 3, pp. 365-367.
- <sup>140</sup> PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, p. 587.
- <sup>141</sup> En el Inventario de 1754 se describe como “la Concepción de Nuestra Señora, que tiene pintados los atributos de este misterio y abajo un pobre enfermo que están socorriendo los Hermanos del Refugio” (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 536: Libro de inventarios desde 1644).
- <sup>142</sup> AHN de Madrid. Consejos, legajo 17221. Los lienzos se estaban aparejando entre 1701 y 1702. En cuentas de 6 de agosto de 1701 a fin de enero de 1702 se pagaron 390 reales por imprimir y aparejar cuatro lienzos de Lucas Jordán para las hornacinas (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 515, n.º 4).
- <sup>143</sup> ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 516, n.º 2: 390 reales por el coste de “imprimir (sic) y aparejar los quatro lienzos que pintó Don Lucas Jordán para las quatro ornacinas de dicho Hospital y 140 reales y 8 maravedíes por el coste de 33 varas de angulema, a razón de a 4 reales 8 maravedíes de vellón cada una, y los 9 restantes que se dieron a los mozos para llevar los lienzos a casa del dicho Don Lucas Jordán, de que se presentan recibos...”.
- <sup>144</sup> Según Palomino, Jordán marchó a Barcelona el 8 de febrero de 1702 para embarcar rumbo a Nápoles: “Y el año 702, habiendo determinado Su Majestad pasar a Nápoles en el día 8 de febrero, se fue Jordán sirviendole” (Cfr. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, p. 1113).
- <sup>145</sup> SÁNCHEZ BELTRÁN, *op. cit.*, p. 372. En las primeras cuentas dadas por el Mayordomo de la Hermandad de Refugio D. Juan Antonio de Oviedo, desde el 16 de marzo de 1702 hasta fines de noviembre (firmadas el 3 de febrero de 1703), consta que la Concepción de Jordán se vendió en ese intervalo de tiempo por 1.800 reales (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 553, n.º 1).
- <sup>146</sup> Sánchez Beltrán publica un documento (procedente del Legajo 546, n.º 6), que dice firmado por Manuel García Bustamante el día 10 de marzo de 1702, en el cual se dan las mismas noticias sobre el encargo y la actuación de Jordán (Cfr. SÁNCHEZ BELTRÁN, *op. cit.*, p. 373). En realidad parece tratarse del mismo documento, con la fecha equivocada: día 10, en vez de 20, y con un firmante que en realidad es el destinatario de la carta en Madrid.
- <sup>147</sup> ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 546, n.º 6. Carta del Conde de Santisteban a D. Juan Antonio de Oviedo y Mensa. 21 de marzo de 1702.
- <sup>148</sup> Véase el artículo de Marisol CEREZO, “Luca Giordano y el Virrey Santisteban: un mecenazgo particular”, en *Boletín del Instituto y Museo Camón Aznar*, XXVI, 1986, pp. 73-88.
- <sup>149</sup> El documento es desconocido por Sánchez Beltrán.
- <sup>150</sup> Era Secretario del Consejo de Aragón y Caballero de Santiago.
- <sup>151</sup> ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 553, n.º 1: Cuentas de Don Juan Antonio de Oviedo y Mensa (mayordomo del Refugio), caballero de Santiago.
- <sup>152</sup> Por lo que se refiere a los lienzos de Lucas Jordán en San Antonio de los Portugueses la monografía de Ferrari-Scavizzi resulta muy poco útil. Los cuadros parecen no existir para los mencionados autores (*op. cit.*, I, p. 385, B-24), aunque en otros momentos remiten a un “catálogo de opere erroneamente attribuite” que no existe en la segunda edición de la obra (*op. cit.*, I, p. 356). Al utilizar la documentación publicada por Sánchez Beltrán también hay errores de interpretación, suponiendo que la fecha del 3 de febrero de 1703, en que D. Juan Antonio de Oviedo y Mensa da sus cuentas a la Hermandad del Refugio, es la fecha real del pago a Lucas Jordán, que debió tener lugar en Barcelona y a fines de marzo de 1702.
- <sup>153</sup> Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, “Nicolás Antonio de la Cuadra y la difusión de la pintura barroca cortesana en Vizcaya”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, vol. VII-VIII, 1995-1996, pp. 95-132.
- <sup>154</sup> ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 553: Cuentas desde el 16 de marzo hasta noviembre de 1702. Los recibos comprobatorios de los pagos llevan fecha del 17 de junio y 10 de septiembre de 1702, suponiendo entre ambos 3.120 reales, en razón de otras obras posteriormente realizadas, como las tarjetas para un estandarte. Las portezuelas de los sagrarios no se conservan, pues fueron renovados en 1780 (*vid. supra*).
- <sup>155</sup> PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, ed. 1947, p. 1116.
- <sup>156</sup> Diego ANGULO ÍÑIGUEZ, “Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia”, en *Archivo Español de Arte*, LII, n.º 280, pp. 367-404, p. 394 y ss.
- <sup>157</sup> Véase el artículo de María Teresa ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, “Nuevas noticias sobre la vida y la obra de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia”, en *Archivo Español de Arte*, LIV, n.º 216, 1981, pp. 427-440, pp. 435-436.
- <sup>158</sup> ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 516, n.º 2: Autos de la posesión de San Antonio de los Alemanes por la Hermandad del Refugio, 10 de febrero de 1702.
- <sup>159</sup> En los autos del traspaso del Hospital e iglesia de San Antonio, iniciados el 10 de marzo de 1702, al llegar a la sesión de inventario general del día 21, se registran dos pinturas de medio cuerpo “con sus marcos dorados y negros” del conde de Mandstfel, embajador de Alemania, y de su mujer, con la siguiente anotación al margen. “Se borraron los rostros, y se hicieron pinturas de nuestros Reyes”. Bien pudiera ser que los retratos de Cuadra estuvieran aprovechando otras pinturas anteriores, con otras poses (ASPRH del Refugio. San Antonio de los Alemanes, legajo 516, n.º 6).